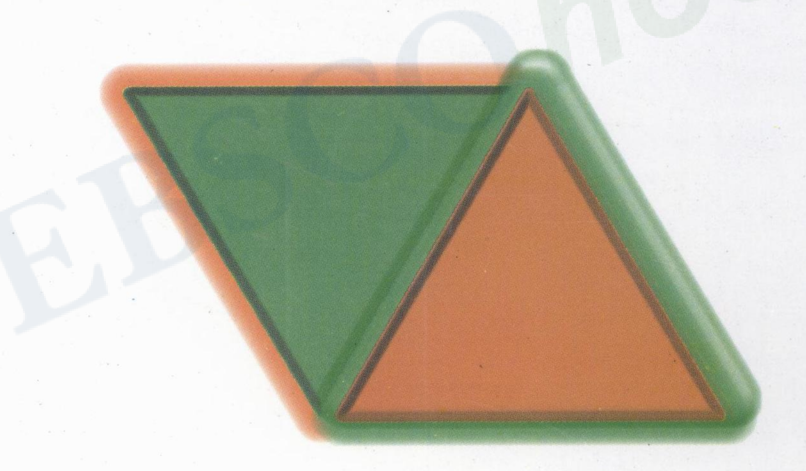
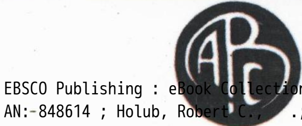
روبرت هولب

نظرية التلقى

مقدمة نقدية



ترجمة دكتور/ عزالدين إسماعيل



المكتبة الأكاديمية

نظرية التلقى

نور المعموري
Intellectual_revolution

مقدمة نقدية

تأليف

روبرت هولَب

ترجمة

دكتور. عز الدين إسماعيل



الناشر

المكتبة الأكاديمية

٢٠٠٠

هذه ترجمة لكتاب

Reception Theory

A Critical Introduction

لمؤلفه: روبرت هولب

Robert Holub

حقوق النشر

المكتبة الأكاديمية
١٢١ ش التحرير - الدقي - القاهره
تليفون ٣٤٨٥٢٨٢ / ٣٤٩١٨٩٠
فاكس ٣٤٩١٨٩٠ - ٢٠٢

فهرس الكتاب

الفصل الرابع

نماذج بديلة ومنازعات

الفصل الخامس

مشكلات ومنظورات

هذا الكتاب

-١-

مؤلف هذا الكتاب، روبرت هولب Robert Holub أستاذ مساعد بالقسم الألماني بجامعة كاليفورنيا في بركلي. ومن هنا كانت صلته القوية بالفكر والنقد والأوضاع العامة في ألمانيا؛ وكان هذا ما هيأه لأن يؤلف هذا الكتاب عن نظرية التلقي، التي تعد ألمانية في أصولها وفي نشأتها.

والمقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. وعندئذ قد يختلط مفهوم التَلَقّي ومفهوم الفاعلية التي يُحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارىء، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي - كما يعرضها المؤلف - تشير إجمالاً إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النص والقارىء.

كذلك ينبغي التفرقة بين نظرية التلقي، التي راجت في النقد الألماني، والنقد المتعلق بالقارىء/ الاستجابة، الذي راج في أمريكا وفي غيرها؛ فنظرية التلقي هي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة، في حين كان النقاد المتجهون إلى القارىء/ الاستجابة آحاداً مفرقين لا رابط بينهم، بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقًا لاختلاف أسلافهم. هذا فضلاً عن أن أصحاب النظريتين لم يحدث بينهم اتصال أو تواصل علمي فَعّال. وأخيراً فإن وجوه التماثل بين الفريقين في المنظور النقدي العام هي في النهاية - كما يرى الكاتب - سطحية للغاية وتجريدية للغاية.

أما كيف أصبحت نظرية التلقى هى النظرية التى هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثانى من العقد السابع وخلال العقد الثامن من هذا القرن؛ فقد وقف المؤلف فى شرح هذه الحقيقة على دراسة لياوس، أحد رواد نظرية التلقى فى جامعة كونستانس بألمانيا الغربية، بعنوان «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية»، ألَمّ فيها بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، منتهياً إلى أن الزمن يُؤْذِن بقيام تحوّل فكرى جذرى فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكرى جديد يخلف النماذج المتعاقبة التى استنفدت أغراضها مع مضى الزمن الواحد بعد الآخر. وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقى تمثل ذلك النموذج الجديد الذى يفى بالشروط اللازمة لما يصلح أن يكون نموذجًا، بعد أن صرف النظر عن الماركسية لكونها قائمة على إجراءات آلية فحسب، وحيث كانت البنيوية - فى التحليل الأخير - مثاراً للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجى.

ويرى المؤلف أنه سواء فكر المرء فى نظرية التلقى بوصفها النموذج البديل أو بوصفها - على الأقل - نقلة فى مجال الاهتمام، فليس هناك - فى رأيه - من ينكر الأثر الهائل الذى أحدثته فى مجال تفسير الأدب والفن.

ويمضى المؤلف يبحث العوامل التى أدت إلى ظهور نظرية التلقى ورواجها فى ألمانيا فى تلك الحقبة، فيربط بينها وبين الأزمة المنهجية فى مجال الدراسات الأدبية، التى ظهرت فى الستينيات، كما يربط بينها وبين ما طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية من تغير، فى الوقت الذى ظهرت فيه الحركات الطلابية، وبلغ فيه جيل ما بعد الحرب مرحلة من النضج، وما أصاب العقلية الألمانية من تغير فى أواخر الستينيات - وكل ذلك كان باعثًا على إعادة النظر فى المنهجيات السابقة، وتوجيه الدراسة فى حقل اللغة والأدب الألمانيين وجهة جديدة.

وهكذا كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر فى القواعد القديمة،

ولإعادة تقويم الماضى، كما أنها قدمت أساساً لدراسة الأدب الإعلامى والأدب الشعبى اللذين جرى التقليد على استبعادهما، فضلاً عما ادعته لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثة. ومن الطريف أن كان الاتجاه البارز فى الكتابة الأدبية فى مجالى المسرح والرواية معضداً بأشكال مختلفة لهذا الاتجاه النقدى الذى أخذ يركز الاهتمام على القارىء، وعلى استجابة الجمهور وتأثره بالعمل الأدبى. وكما يحدث مع ظهور كل جديد، كان طبيعيًا أن يقف النموذج الجديد موقف النفى للمناهج التقليدية، وأن يزعم لنفسه القدرة على حل المشكلات المعلقة. وكان من الممكن لهذا النموذج أن يُهْمَل ويُنْسَى مع مضى الزمن، كما يحدث لكثير من البيانات الأدبية التى يصدرها المبدعون أو المنَظِّرون، لولا أنه كان فى الواقع متوائمًا مع ما كان البحث الألمانى فى تلك الحقبة يسعى إليه، ومع المناخ الفكرى الجديد الذى صارت له الغلبة.

-٢-

على أن نظرية التلقى لم تهبط من السماء أو تنشأ من فراغ، بل يستطيع الباحث أن يجد إرهاصات بها موغلة فى القدم، فيما كتبه أرسطو فى كتابه «فن الشعر» متعلقًا بالتلقى، وفى التراث البلاغى بصفة عامة، من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفاهى والكتابى على المستمع أو القارىء. أضف إلى ذلك أن المنظرين الجماليين للفن بعامة فى القرن الثامن عشر، لاسيما «باومجارتن» و«كانط»، قد عنوا كذلك بما يحدثه العمل الفنى من تأثير. ومع أنه من السهل - كما يرى المؤلف - الكشف عن المبشرين بنظرية التلقى فإن القول بتأثيرهم أمر بالغ الصعوبة. كذلك لا يكفى لانتحال نظرية بعينها فى حقبةٍ ما توافُرُ المادة اللازمة، بل هناك عوامل أخرى تؤثر كذلك فى انتحال الأغلبيــة العامة لهذه النظرية. ومن هنا يقف المؤلف على النظريات «التى ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، والتى حددت المناخ الفكرى

الذى استطاعت فيه نظرية التلقى أن تزدهر».

وعلى هذا وقف المؤلف عند خمسة من المصادر الفكرية التى رآها مؤثرة فى ظهور نظرية التلقى ورواجها، هى «الشكلانية الروسية»، و«بنيوية براغ»، و«ظواهرية رومان إنجاردن»، و«هرمنيوطيقا هانز - چورچ جادامر»، و«سوسيولوجيا الأدب». وقد كان لهذه المصادر تأثير مباشر على مُنَظِّرى مدرسة كونستانس فى ألمانيا الغربية آنذاك، الذين كان لهم الفضل فى رواج النظرية؛ ومن هنا استحق عملهم مراجعة أشمل، فى ضوء ما يتعلق بتلك المصادر الخمسة، الخاصة بموضوع التلقى أو العلاقة بصفة عامة بين القارئ والنص. ففيما يتصل بالمدرسة الشكلانية توقف المؤلف فى نظريتهم الأدبية عند جملة من العناصر كان لها تعلقها بنظرية التلقى، كالأداة الفنية وما تُحدثه من تغريب للتصورات فى العمل الأدبى، وكالوقوف على سيرة الكاتب وفاعليتها لدى المتلقى، ثم تعاقب الأجيال والمدارس من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقى محل التقنيات القديمة، ثم الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما فى تفسير ما يطرأ من تغير فى قواعد الأدب وفى الاتجاه النقدى على السواء. وهذه على وجه التعيين هى المناطق التى تتقاطع فيها نظرية الشكلانيين مع نظرية التلقى.

وفيما يتصل بإنجاردن كان كتابه «الخبرة بالعمل الفنى الأدبى»، الذى ظهر فى ألمانيا فى عام ١٩٦٨، لافتًا لأصحاب نظرية التلقى من حيث اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارىء.

لقد رفض إنجاردن فى فلسفته الظواهرية ثنائية الواقع والمثال فى تحليل المعرفة، ورأى أن العمل الفنى الأدبى يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معيَّن بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته، ولكنه يعتمد على الوعى، ويتشكل فى هيكل أو بنية مؤطرة، تقوم فى أجزاء منها على الإبهام الناشىء عَمَّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارىء ملؤها. ومن ثم فإن العمل الفنى الأدبى فى حاجة دائمًا إلى هذا النشاط الإنسانى الذى يُعْمِل فيه

القارىء خياله كذلك من أجل أن يكمل العمل ويحققه عيانيًا. وما دام هذا النشاط خاصًا بأفراد القراء، كان طبيعيًا أن يتسم بالتنوع، فلا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العيانى تماثلاً دقيقًا، حتى وإن صدرتا عن قارىء واحد. ويمكن فهم التحقق العيانى هنا على أنه « تجسيد » العمل الأدبى.

أما مدرسة براغ البنيوية فقد وقف المؤلف على أعمال أهم مُنَظِّر للأدب فيها وهو چان موكاروفسكى، تلك الأعمال الممهدة لنظرية التلقى والمرهصة بها. ذلك بأن موكاروفسكى لم يفصل العمل الأدبى بما هو بنية عن النسق التاريخى وعن مرجعياته التاريخية. ومن منظوره ينبغى فهم العمل دائمًا بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعًا جماليًا. وهو بهذا الوصف وذاك يتوجه إلى متلق هو نفسه نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة. وبهذا المتلقى للعمل، وليس بمنشئه، يُناط فهم المقصد الفنى الكامن فى العمل. وعلى هذا النحو امتد موكاروفسكى بمشكلة التلقى إلى منطقة سوسيولوچيا الفن. ومع ذلك فقد كان من نصيب تلميذه فوديشكا أن يتعرف نظرية التلقى بصورة أكثر منهجية.

ثم ينتقل المؤلف إلى جادامر وموقفه من المنهج العلمى وانحيازه إلى النشاط التفسيرى (الهرمنيوطيقى) بأركانه الثلاثة، على أساس أنه المرتكز الصالح لتحديد إمكانية الرؤية وسعيه نحو تأسيس وعى ذى طابع تاريخى عملى، هو - قبل كل شىء - وعى بالموقف التفسيرى، وتطويره لمصطلحين كان لهما أهميتهما لدى رُوّاد نظرية التلقى، هما « التاريخ العملى » و« أفق الفهم ». ومن هذا التوجه الهرمنيوطيقى ينتقل المؤلف إلى التوجه الاجتماعى النفسى عند لوڤينتال وتناوله مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى على هذا الأساس. ثم يعرج المؤلف على چوليان هيرش وما لفت إليه النظر فى دراسة تاريخ الأدب من ضرورة التركيز لا على الأعمال ومنشئيها بل على الآثار التى أحدثها هؤلاء المنشئون فى زمنهم وبعد زمنهم، فى نفوس المتلقين الذين

يدركون قيمة تلك الأعمال ويقرورنها. ثم ينهى المؤلف هذا الاستعراض التاريخى بوقفة مع شوكنج، الذى قَدّم بديلاً من البدائل القليلة للأفكار السائدة عن تاريخ الأدب، من شأنه أن يمهد الطريق كذلك لنظرية التلقى، وذلك عندما ركز دراسته على سوسيولوچيا الذوق، ففى هذا التوجه لم يعد المؤلف وعمله الأدبى يحتلان مكان الصدارة، بل انصرف الاهتمام أساسًا إلى المتلقى وإلى الظروف الاجتماعية التى تم فيها التلقى.

هذه هى جملة التوجهات التى يمكن أن تكون ممهدة لظهور النموذج النقدى الجديد ممثلاً فى نظرية التلقى. والمؤكد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية للأدب قد أسهم - بعد الحرب العالمية الثانية - فى تهيئة الظروف التى مكنت لنظرية التلقى وعملت على نجاحها.

-٣-

وإذا كانت هموم أولئك المرهصين بنظرية التلقى فلسفية فى الأساس فقد كان اهتمام هانز روبرت ياوس - أحد مؤسسى النموذج الجديد فى مدرسة كونستانس الرائدة فى ألمانيا - يتوجه أساسًا إلى تاريخ الأدب.

لقد بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب والتماس بديل لها، فانتقد المنهج الوضعى لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، كما انتقد الاتجاه إلى دراسة ما عرف باسم تاريخ الأفكار، معارضًا الشرح العِلّى للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلانى، والتماس الإبداع الأدبى فى تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ. كذلك انتقد ياوس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين چورچ لوكاتش ولوسيان جولدمان، كما انتقص من منهج الشكلانيين لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبى والتطورات التاريخية الأعم. أما المنهج الجديد الذى يراه ياوس ملائمًا لدراسة تاريخ الأدب فهو ذلك الذى يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، أى يحقق المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية،

ويحتفظ فى الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالى. وقد خرج ياوس من هذه الثنائية بما سماه جماليات التلقى، حيث يتحول الاهتمام بدراسة الأدب من التركيز على منشىء العمل الفنى وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على القارىء أو المستهلك. وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك؛ أى بين المؤلف والجمهور.

ويمضى ياوس فى صياغة نموذجه عن طريق تطويره لمصطلح «الأفق» الذى لم يكن جديداً؛ فقد أصبح ما سماه «أفق التوقعات» يمثل ركيزة أساسية فى تشكيل نظريته، من حيث هو «نظام من العلاقات، أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به أى نص». ويربط ياوس بين عملية التلقى وأفق التوقعات، على أساس أن المتلقى يعيد بناء هذا الأفق، ومن ثم يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذى تم استخلاصه من هذه الأعمال. ومن ثم يخطط ياوس لتاريخ أدبى يهتم بالتلقى بصفة أساسية، مستهدفًا بذلك إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبى والتاريخ العام، على نقيض تلك التى أسستها من قبل النظريات المتجهة إلى التركيز على جماليات الإنتاج والوصف، التى جعلت الأدب تابعًا للتاريخ، أى انعكاسًا سلبيًا له، أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية. وعلى هذا الأساس راح ياوس يؤكد الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، أى تأثير الأدب فى المجتمع.

وبهذه الطريقة يجد ياوس نفسه فى موقف المعارض لنظرية أدورنو الجمالية، التى لا تُسَلّم بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا حينما يقوم العمل الفنى بنفى المجتمع الذى تم إنتاج هذا العمل فى إطاره؛ فياوس يرى أن هذه النظرية تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، وأنها وقعت فى أسر النفى المتواصل، متوافقة فى نزعتها الجمالية السلبية هذه مع موروث القرن التاسع عشر، المتمثل فى صيغة الفن للفن، وإلى حد ما مع جماليات جماعة تل كل Tel Quel فى فرنسا، بل مع نظريات الشكلانيين الروس. وقد قامت

معارضة ياوس لهذه الجمالية السلبية على أساس من «إعادة التجربة الجمالية الأولية إلى مكانها الصحيح فى المركز من نظرية الأدب». وعلى أساس من مفهوم التجربة الجمالية هذه شرع ياوس فى تحليل المقولات الأساسية الثلاث للمتعة الجمالية، وهى فعل الإبداع، والحس الجمالى، والتطهير. وقد كانت مناقشته المستفيضة للتجربة الجمالية على هذا النحو بمثابة مراجعة لفروضه الأولية المتعلقة بالتلقى.

ثم يأتى فلفانج إيزر، زميل ياوس فى جامعة كونستانس على طريق نظرية التلقى، فقد اهتم - مثله - بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص، وتركيزه على العلاقة بين النص والقارىء؛ لكن منهجيهما فى تحقيق ذلك يختلفان. لقد تحرك ياوس منذ البداية نحو تاريخ الأدب الذى قد طال إهماله، فى حين برز إيزر من مجال النقد الجديد ونظرية القص. كذلك اعتمد ياوس على علم التفسير، فى حين كانت الفلسفة الظواهرية هى المؤثر الأقوى فى إيزر. وأخيراً فإن نشاط ياوس كان متصلاً فى العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية، كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، فى الوقت الذى غلب فيه على إيزر الاهتمام بالنص وبكيفيات ارتباط القراء به.

لقد كانت نقطة الانطلاق عند إيزر هى السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارىء. والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبىء فى النص - كما هو الأمر فى الفهم التقليدى - بل المعنى الذى ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارىء والنص، أى بوصفه «أثرًا يمكن ممارسته» وليس «موضوعًا يمكن تحديده». ذلك بأن إيزر لا يرى فى العمل الأدبى نصًا محضا أو ذاتية محضًا للقارىء، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين. وعلى هذا الأساس يقيم إيزر استراتيجيته التحليلية على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هى: أ - النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما

يقوم القارىء بتجسيده وملء فجواته؛ ب - فحص عملية معالجة النص فى القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التى تتشكل فى أثناء محاولة بناء موضوع جمالى؛ جـ - فحص الشروط التى تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك فى نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية.

ولكى يشرح إيزر هذه الاستراتيجية كان مضطرًا لأن يطور جملة من المفاهيم الأساسية. من ذلك مفهوم «القارىء الضمنى»، الذى يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارىء ما لتقيم جسرًا بينه وبين النص؛ ومفهوم «المواضعات» التى تمثل رصيد النص، أى المنطقة التى يلتقى فيها النص والقارىء من أجل الشروع فى التواصل؛ ثم العلاقة بين الموضوع والأفق وأثرها فى تنظيم مدركات القارىء وإنتاج موضوع جمالى ملائم؛ ثم مفهوم وجهة النظر الطوافة، التى تتيح للقارىء أن يتحرك خلال النص، كاشفًا خلال ذلك المنظورات المختلفة التى يترابط بعضها مع بعض، والتى تعدل من المعنى في القراة وفى الانتقال من منظور إلى آخر؛ ثم تفرقته الطريفة بين الإدراك الحسى والتصور، حيث يتعلق الإدراك بالموضوع الماثل، فى حين يفترض التصور غياب الموضوع، ومحاولة القارىء إيجاده «على أساس من العالم الذى توحى به الجوانب المخططة فى النص»؛ هذا فضلاً عن مفاهيم «الفراغ النصى»، و«الخواء» و«السلب».. إلخ. أما القارىء عند إيزر فعلى الرغم من أنه «بنية تصورية متعالية»، مازال قريبًا - على أرض الواقع - من المثل الأعلى للمثقف الغربى، كما أنه يتميز بانحيازه إلى الأعمال الطليعية، وينبغى له - كما يرغب إيزر - أن يكون نموذجًا للتحرر. ذلك بأن القارىء «مالم يسع إلى تحرير نفسه من التحيزات الإيديولوچية فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال». وعلى كل فقد تساءل نقاد مختلفون عما إذا كان ذلك الحشد من المصطلحات المنتزعة من مجالات معرفية مختلفة يحقق شيئًا سوى أن يعوق النظام الفكرى لدى القارئ.

- ٤ -

وفى خلال الحقبة التى انطلقت فيها نظرية التلقى برز كذلك اهتمام متزايد من قِبَل علماء الاجتماع بموضوعات تتعلق بالاتصال، وراح كل حقل من حقول البحث يدرج موضوعه المعرفى المعزول من قبل - يدرجه فى هذا الإطار الأعم من التفاعل البشرى. ولذا لم يكن من قبيل المصادفة أن أنهى كل من إيزر وياوس أفكاره النظرية الخاصة بالاستجابة، أو التلقى بفقرات عن الاتصال. والاتصال الذى يرتبط به التلقى هنا هو الاتصال الأدبى على وجه التحديد؛ وهو ما عَرّفه إيزر بأنه نشاط مشترك بين القارىء والنص، يؤثر فيه كل منهما فى الآخر، «فى عملية تنتظم من تلقاء ذاتها». لكن جُمْبرخت - وهو واحد من أهم تلاميذ ياوس - هو الذى خطا إلى المدى الأبعد عندما رأى أن النموذج النقدى الجديد «أحرى أن يقوم على أساس فكرة الاتصال منه على أساس الأثر والاستجابة»، وذلك عندما تتشكل الدراسة الأدبية، بوصفها فرعاً من علم اجتماع الاتصال؛ ذلك بأن قراءة نص أدبى وفهمه يعدان - كما هو الشأن فى عملية إنتاجه -- لونين من النشاط الاجتماعى.

كذلك كانت الوظيفة التوصيلية للأدب هى ماركز عليه شتيرله، وهو تلميذ آخر لياوس، ولكنه يضيف إليها الجانب الشكلى من عملية التوصيل؛ وهو لذلك يهتم بصياغة نظرية شكلية تكميلية فى القراءة، تشتق معاييرها الخاصة لتَلَقّى النصوص الأدبية (الروائية مثلاً) من مفهوم الصنعة الأدبية (الروائية). وهو بهذا ينحاز فى وضوح إلى ظواهرية إيزر، حيث يدرس الطبيعة الظواهرية للاتصال النصى، وليس تاريخ استجاباتنا للأدب ودلالاتها الضمنية فيما يتعلق بالقراءات الراهنة.

على أن مؤلف الكتاب لم يقتصر على استعراض ما قدمه تلاميذ مدرسة كونستانس المبرزون من إسهام فى صياغة النظرية، بل عرض كذلك لنظرية الاتصال الأدبى على نحو ما خطط لها رولف جريمّنْجر، ولجماليات الاتصال

عند جُنْترَ فالدَمان، والإضافات التى قدمها كل منهما لفهم التلقى فى إطار نظرية الاتصال. وكل هذه الإضافات المهمة - وإن لم تقدم العلاج الشامل لآفات الدراسات الأسبق - قد أفادت بلا شك فى تذكير أصحاب نظرية التلقى بأن «التلقى ليس سوى جانب واحد من عملية أكثر تعقيداً وشمولاً».

ولم يكن أقل من ذلك أهمية متابعة المؤلف لما كان لنظرية التلقى من وقع فى ألمانيا الشرقية (آنذاك)، وما ولّدته من منازعات بين النقاد هناك من جانب، ومُنَظِّرى التلقى، بخاصة ياوس، من جانب آخر. وميزة هذا الاستعراض أنه أبرزَ جوانب الاختلاف بين نظرية التلقى بوصفها النموذج النقدى الجديد، والنظرية الماركسية فى صياغاتها الأصلية والمطورة.

كذلك كان الشأن فيما يتعلق بوقوف المؤلف على نظرية التلقى التجريبية، التى وجدت أنصاراً لها فى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية على السواء؛ فقد كشف هذا الاستعراض ما حاوله الآخذون بهذا المنهج التجريبى من تدارك لما برز فى نظرية التلقى، خصوصًا فى إطار رواد مدرسة كونستانس، من قصور، لاسيما افتقار تفكيرهم عمومًا إلى التأسيس الاجتماعى فيما يتصل بالقارىء، وإخفاقهم فى التمييز الحاسم بين الذات والموضوع.. إلخ. على أن الاتصال المثمر بين المدرستين التفسيرية والتجريبية كان نادراً للغاية، ولن يعطى الثمار المرجوة منهما إلا إذا خلصت نوايا الفريقين.

- ٥ -

ومنذ منتصف العقد الثامن من هذا القرن أخذ الركود يتسرب إلى مجال نظرية التلقى، وإن لم يكن ذلك دليلاً على الإفلاس الفكرى. وربما كانت ندرة التنظير فى هذه الحقبة نتيجة للطرق المسدودة، التى كان لابد أن ينتهى إليها البحث فى نظرية التلقى عندما يواجه جملة الأفكار المتصلة بالبنيوية، أو بما بعد البنيوية، أو بالاتجاهات الطليعية بعامة فى فرنسا والولايات المتحدة. ومن ثم يعمد مؤلف الكتاب إلى تقديم دراسة يعرض فيها لمجالات أربعة

أساسية فى نظرية الأدب، هى: النص، والقارىء، والتفسير، وتاريخ الأدب، تتضح من خلالها تلك التوجهات الجديدة من الدراسة، كما تتكشف الفروق بين نظرية التلقى وتيارات النقد المعاصرة الأخرى.

وفيما يتصل بالنص فإنه -- من منظور جماليات التلقى عند ياوس -- لا ينفصل عن تاريخ تلقيه؛ وهو وسيط بين الأفق الذى ظهر فيه وآفاقنا الراهنة المتغيرة. وهو لذلك غير مستقر. وهذا ما أكده إيزر كذلك عندما ذهب إلى أن العمل الأدبى يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه «لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارىء». ومن ثم زُحزح النص فى نظرية التلقى من مركز الدراسة الأدبية، وصار لا يعيش إلا من خلال القارىء، ومن خلال اشتغال القارىء به. ومع ذلك فإن منظرى التلقى حين سلبوا النص استقراره، وزحزحوه من مركز الدراسة الأدبية ليضعوا المتلقى مكانه، قد وقعوا فى مأزق نظرى، لأنهم حين طرحوا مفهوم أفق التوقعات، أو حاولوا وصف العمل على أساس من اللسانيات النصية، أو ذهبوا إلى تعيُّن النص، كانوا يؤكدون بطريقة أخرى ثبات النص. ومن هنا يختلف موقف منظر مثل ستانلى فش؛ حيث ينقل مسئولية تفسير النص مباشرة إلى القارىء، وينفى أن تكون هناك «إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف، التى سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة».

وفيما يتصل بالقارىء فقد ظفر فى السنوات الأخيرة بعناية خاصة من الدارسين فى الساحة الألمانية، على أساس أنه -- أى القارىء -- هو المصدر النهائى للمعنى وللتاريخ الأدبى. وقد ألحت الدراسات التجريبية على مراقبة الناس الحاليين، وهم يقرءون النصوص، فى حين غلب على التوجهات التفسيرية والظواهرية الاعتماد على جملة متنوعة من الأبنية التصورية التعليمية؛ الأمر الذى أشعل النقاش بين الفريقين، لا على مستوى الكليات فحسب، بل فى مجال التفصيلات كذلك. فإذا كان إيزر يتحدث -- على

سبيل المثال – عن قارىء ضمني للنص، فإن إرڤين ڤلف يقترح قارئًا مقصودًا: أى القارىء الذى كان فى ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. وهو قارىء يصفه ڤلف أحيانًا بأنه خيالى، أو ملائم، أو نموذجى، أو مثالى، أو محايث – وهى صفات يمكن أن يضاف إليها من خارج ألمانيا صفة المتميز عند ريفاتير، والعارف عند فش، ومتلقى القص عند برنس. وعلى الرغم من وجوه الاختلاف بين الأبنية التصورية التى تشير إليها هذه الصفات، فإنها تترابط جميعًا فى وظيفتها بوصفها أدوات لإنارة العمل.

وهكذا أثبت التحول إلى دراسة القارىء بوصفة مُخَاطَبًا أو مستهلكًا أو متلقيًا أهميته، سواء نُظر إليه على أنه شخص تاريخى أو بنية تصورية تعليمية. ومع ذلك تظل لنظرية التلقى طبيعتها المحافظة إذا ما عورضت بنماذج ما بعد البنيوية. ولتأكيد هذا يعقد المؤلف مقارنة بين نظرية القارىء عند رولان بارت وعند منظرى التلقى، لينتهى إلى أن منظِّرى التلقى إذا كانوا قد أزاحوا بؤرة العمل التفسيرى من النص إلى القارىء، فإن نقاد ما بعد البنيوية قد أزاحوا كل بؤرة «عن طريق إضفاء الخاصية النصية على القارىء» نفسه.

ثم تأتى قضية التفسير والبحث عن المعنى. لقد فهم ياوس التفسير على أنه نشاط القارىء فى فهم النص؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى إيزر، الذى ذهب إلى أن المعنى لا يستخرج من النص، أو تشكله المفاتيح النصية، بل الأحرى أنه يتحقق من خلال التفاعل بين القارىء والنص؛ والتفسير عندئذ لا يستلزم استكشاف معنى محدد للنص. وفى هذه الحدود تبدو نظرية التلقى منقطعة عن نظريات التفسير الأقدم، وإن كانت ما تزال – من منظور المؤلف – تحتفظ من «القيم القديمة» بأكثر مما يدرك أصحابها. لقد نقلوا الاهتمام من النص – الذى كان النقد التقليدى يتجه إليه – إلى القارىء المتلقى، ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد فى أن متلقى الأدب هو أكثر ثباتًا للفحص والدراسة من

النص الذى قيل إنه متقلب، أو أن قراءة هذه الذات القارئة أيسر وأدق من قراءة ما كانت تقرؤه. وهذا النقد ينسحب كذلك على أشهر ضربين من النقد الأدبى القائم على استجابة القارئ فى الولايات المتحدة، يتمثلان عند يوناتان كلر وستانلى فش؛ أما من منظور النقد «ما بعد الحداثى» فالنشاط النقدى «لا ينطوى على تفسير بقدر ما ينطوى على عمل إبداعى».

وأخيراً تأتى قضية التاريخ الأدبى والتأسيس الجديد له. وفى هذا الإطار اختلفت نظرية التلقى اختلافًا بَينا عن توجهات النقد «الطليعى». لقد حاول ياوس أن يقيم تاريخ الأدب على أساس من جماليات التلقى، معارضًا بذلك موضوعية القرن التاسع عشر التاريخية، التى أخذت بالوجود المستقل للحقائق عن الذات التى تقترب منها. ولكن هذا التوجه قد لقى المعارضة من جانب نقاد ألمانيا الشرقية من جهة، ومن النقاد الطليعيين من جهة أخرى، وفى مقدمتهم ديريدا، الذى رأى أن التاريخ ينتمى إلى النظام الميتافيزيقى الذى عقد هو العزم على تفكيكه، وهايدن هوايت، الذى استبعد من المجال التاريخى نظريات الحقيقة واليقين، ورأى الكتابة التاريخية فى جوهرها سرداً روائيا يماثل فى كثير منه كتابة الحكاية؛ وبهذا كان أكثر تميزاً من ياوس، وأكثر ثورية، وأكثر تعلقًا بالأدب.

وبعد فإنه من خلال الملاحظات السابقة المتعلقة بموقف نظرية التلقى من قضايا النص والقارىء والتفسير والتاريخ الأدبى – ربما اتضحت الصعوبات التى واجهتها هذه النظرية، والتى ستظل تواجهها من أجل أن تظفر بالقبول لدى دوائر النقد المعاصرة خارج ألمانيا. ذلك بأن هذه النظرية تحتفظ – من منظور الطليعة النقدية – بقدر جيد من بقايا التراث، فى الوقت الذى تدعى فيه إسقاطه. ويبقى على أصحاب هذه النظرية أن يدخلوا فى حوار مع كل الأطراف يكون لصالح هؤلاء وهؤلاء جميعًا، بل لصالح تجديد النشاط الفكرى على الساحة النقدية بعامة، بعد ما لحقها مؤخراً من ركود.

-٦-

ها هو ذا الكتاب الذى رأينا أن ننقله إلى العربية، لما له من أهمية تاريخية ونظرية وعملية. فإذا كان صاحبه قد كتبه بالإنجليزية لكى يتيح لأبناء هذه اللغة أن يتعرفوا الفكر النقدى الألمانى المعاصر، والنموذج النقدى الجديد الذى طوّره هذا الفكر متمثلاً فيما سمى بنظرية التلقى، فإن ما قصدت إليه هذه الترجمة هى إتاحة هذا الفكر وهذه النظرية للقارىء العربى كذلك، فى وقت مقارب نسبيا. على أن الأمر لا يقتصر على جانب الطرافة هذا؛ فالقيمة الخاصة للكتاب لها كذلك وزنها، إذ يعده البعض أفضل عرض متاح حتى الآن لنظرية التلقى، ويرى أنه المرجع المعتمد لكل من يهتم بهذه النظرية فى الفكر الألمانى.

ولست أشك فى أهمية تعرف القارىء العربى هذه النظرية؛ لأن الاشتغال بدور القارىء أو المتلقى فى إطار النظر النقدى العربى الحديث والمعاصر لم يكد يبدأ؛ وسيكون هذا الاشتغال بمثابة مدخل جديد إلى نظرية الأدب، ينير جوانب منها ظلت حتى الآن تعانى التجاهل والإهمال. وإذا كان المؤلف هنا قد وُفّق فى صياغة هذه النظرية كما تمثلت فى الفكر النقدى الألمانى المعاصر بروافده المختلفة، فإن النظرية نفسها تظل – فى تصورى – قابلة للصياغة وإعادة الصياغة من منظورات فكرية وثقافية مختلفة. ولا أشك فى أن الفكر النقدى العربى فى جملته قديماً وحديثًا ينطوى على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقى الأدبى أو الفنى، وأن تُنَمَّى لتصنع فى النهاية إطاراً نظريا خاصا، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة. ويكفى هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب.

وقد يجد القارىء بعض الصعوبة فى قراءة الكتاب، لا فى الترجمة فحسب بل فى الأصل كذلك. والسبب فى ذلك راجع إلى أن المؤلف يسرف أحيانًا فى الصياغة التجريدية لأفكار الآخرين التى يعرضها، كما أنه يُدْخل فى سياق

عرضه جملاً أو أجزاء من جمل من كلامهم منتزعة من سياقها الأصلى فتكون ناتئة فى بعض الأحيان وتتطلب إعمال الفكر؛ هذا فى الوقت الذى يحرص فيه المؤلف على أن يكون له موقفه النقدى من الأفكار التى يعرضها فيختلط العرض عندئذ بهذا النقد.

من أجل هذا تتطلب قراءة هذا الكتاب صبرًا ودأبًا وإعمالاً للفكر، وعند ذاك يتبين القارىء تماسكه الفكرى وإحكامه المنهجى. وفى هذا الإطار سوف تتكشف دلالة بعض المواضع الجزئية التى ربما بدت مبهمة للوهلة الأولى. وربما ساعد المخطط العام لحركة الفكر فى الكتاب كما عرضته هذه المقدمة على جعل القارىء مطمئنًا إلى موطئ قدميه حيثما تقدم فى قراءة الكتاب، ليجنى أخيرًا الثمرة التى توسمتها حين أقدمت على تحمّل عبء هذه الترجمة ومسئولياتها.



تقديم

من المرجح أن يكون لمصطلح «نظرية الاستقبال» (التلَقّي) Reception Theroy[*] وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجهوه من قبل. ووفقًا لما أشار إليه هانز روبرت ياوس H.R.Jauss فى عام ١٩٧٩ مازحًا، وهو واحد من كبار الممثلين لهذه النظرية، ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب[١]. ومع ذلك فإن كلمة «التلقى» بالنسبة إلى المتابعين لصورة النقد الألمانى، سواء أكانت منفردة أم في واحد من أشكالها المركبة الكثيرة، كانت هى مفتاح الاهتمامات النظرية خلال العقد ونصف العقد الماضيين. وليست هناك منطقة من مناطق الاهتمام الأدبى لم تؤثر فيها نظرية التلقي؛ فالواقع أن أثارات منه هذا المنهج قد أثرت كذلك فى بعض النظم المتاخمة، مثل علم الاجتماع، وتاريخ الفن. على أن تكاثر الأبحاث النظرية والتطبيقية لم يُفْضِ إلى توحيد للمفهوم، ومازال النزاع قائمًا حتى اليوم حول ما تستهدفه الدراسات المتعلقة بالتلقى على وجه التحديد. وربما كانت الصعوبة الأساسية هى فى تحديد ما يعنيه المصطلح تحديداً دقيقًا. والواقع أن الاختلاف بين التلقى Rezeption والفاعلية Wirkung (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المعضلات إلحاحًا؛ فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل فى شخص ما من أثر، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعا كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارىء، في حين يفترض فى

(*) الترجمة الحرفية للمصطلح هى «نظرية الاستقبال» لكننا فضلنا استخدام كلمة «التلقى» لأنها أقرب إلى الدلالة المقصودة، وهى تلقى القارئ للنصوص الأدبية؛ أما كلمة «الاستقبال» فلها فى اللغة العربية تعلقات أخرى، كما هو الشأن فى اللغة الإنجليزية (المترجم).

الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مُرْضٍ كل الرضا بحال من الأحوال. وبطبيعة الحال فقد تضاعفت المشكلات آخر الأمر نتيجة لليسر فى تشكيل الكلمات المركبة فى اللغة الألمانية. ذلك بأن كلمة تاريخ الفاعلية Wirkungsgeschichte (بالمعنى القديم الدال على «تاريخ الأثر» الذى يحدثه نص ما أو كاتب ما) تستند إلى تراث معرفى ممتد فى ألمانيا، يتضمن فحص ما يكون لمؤلف ما من تأثير على الأجيال المتأخرة، وعلى الكتاب اللاحقين به على وجه الخصوص. أما كيف يمكن لهذه الدراسة أن تختلف عن تاريخ التلقى Rezeptionsgeschichte، أو كيف ينبغى التمييز بين جماليات التأثير Wirkungsäxthetik وجماليات التلقى Rezep-tionsästhetik فهاتان مشكلتان كثيراً ما برزتا على السطح على مدى العقدين السابقين.

وطبيعى ألا تكون هذه التحديدات للمصطلح ومحاولات تدقيقه فارغة من القيمة. ولكننى من أجل التغلب على بعض الاضطراب المحتمل وتبسيطه، تبنيت الخطة التالية: أن «نظرية التلقى» تشير على الإجمال إلى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ؛ ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحاً شاملاً، يستوعب مشروعات ياوس وإيزر Iser كليهما، كما يستوعب البحث التجريبى والاشتغال التقليدى بموضوع المؤثرات، وفى مقابل هذا لا تستخدم «جماليات التلقى» إلا فى علاقتها بعمل ياوس النظرى المبكر ويبقى أن التشكيلات والاستخدامات المركبة الأخرى ينبغى فهمها ببساطة فى سياقها.

وستزداد احتمالات الدهشة لدى القارىء المطلع على الاتجاهات الجديدة فى النقد الأمريكى، فيتساءل كيف أن نظرية التلقي ترتبط بما قد صار يعرف «بالنقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، ولماذا آثَرْتُ أن أفصل بين الألمان وغيرهم من المنَظِّرين الذين يتناولون موضوعات تبدو متماثلة، والإجابة عن هذين

السؤالين واردة؛ فالنقد المتعلق بالقارىء/الاستجابة، شأنه شأن نظرية التلقى، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة، مثل «النقد الإجرائى» عند نورمان هولاند Norman Holland، والشعرية البنيوية عند جوناتان كلر Jon-athan Culler، والأسلوبية التأثيرية عند ستانلى فش Stanley Fish، كما أنه يشير كذلك إلى تحوّل عام عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص/القارىء، فضلاً عن أن فلفجانج إيزر الذى سنعرض له بوصفه واحداً من أهم مؤسسى نظرية التلقى، عادة ما يُنظر إليه فى الحقيقة بوصفه «ناقداً يتجه إلى «القارئ/الاستجابة» كذلك.

ومع ذلك فإن ما يفصل النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة عن نظرية التلقى يتمثل فى عدد من الملامح المهمة. فى البداية، وفى المقام الأول، ليست الدلالة ذاتها هى الراية التى ينضوى تحتها أى ناقد من هؤلاء النقاد؛ فقد أطلقت بحكم الواقع ex post Facto على عدد من الكتاب ربطت بين بعضهم وبعض صلات هزيلة، كما كان تأثير بعضهم فى بعض يسيراً للغاية. وهؤلاء المنظرون لا يشاركون فى أى حركة نقدية، كما أنه من الواضح أنهم يستجيبون فى مناهجهم لأسلاف مختلفين ولظروف مختلفة. والنقاد المعنيون بالقارئ/الاستجابة ينتشرون فى أنحاء العالم، ويعملون فى مؤسسات مختلفة، فلا هم يلتقون على أى أساس منتظم، ولا هم ينشرون فى المجلات نفسها، أو يحضرون إلى المؤتمرات نفسها؛ وإن أحدث مجموعتين من كتابات النقاد الذين اجتمعوا تحت هذا العنوان تقدمان البرهان الكافى على تباين نظرياتهم. فإذا كان النقد المعنى بالقارئ/الاستجابة قد صار - كما قد يذهب إليه البعض - قوة نقدية، فإن هذا أولى أن يرجع إلى البراعة فى صنع اللافتات منه إلى تضافر الجهود.

وعلى النقيض من ذلك ينبغى أن تُفهم نظرية التلقى بوصفها إنجازاً أكثر وعياً وأكثر تماسكاً، وهى فى أوسع معانيها تعد صدى للتطورات الاجتماعية

والفكرية والأدبية فى ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة. وقد برزت - على نحو ما سنرى فى الفصل الأول - بوصفها جهداً جماعياً على المستويين المؤسساتي والنقدى كليهما، مشتملة على تبادل مثمر للأفكار بين ممثليهما. وفضلاً عن هذا فإن كثيرين من المشايعين لهذه الحركة النقدية يرتبطون بجامعة كونستانس، سواء أكانوا أساتذة أم خريجين أم مشاركين فى الملتقيات التى تعقد هناك مرة فى كل عامين. والأعمال التى تقدم فى هذه اللقاءات، والتى تنشر فى السلسلة التى تحمل عنوان «البيوطيقا والهرمنيوطيقا» - هذه الأعمال توثق تطور هذا المشروع وتماسكه. وعلى الرغم من أنه من غير الممكن أن يعد كل من يشارك بالحضور إلى هذه المؤتمرات واحداً من المنظرين للتلقى، فإن المجموعة الأصلية على الأقل تضم كثيراً من الدارسين، الذين كانت إضافاتهم فى الأغلب الأعم بمثابة توجه ألمانى غربى جديد لنظرية الأدب التى عرفت بذلك الاسم.

وأخيراً من الممكن الفصل بين نظرية التلقى والنقد المعنىّ بالقارئ/الاستجابة على أساس من أن التأثير المتبادل بينهما مفتقد؛ فبعيداً عن إيزر، الذى لقيت كتاباته تغطية ممعنة لدى كلا المعسكرين، لم يكن هناك فعليا اتصال بين الجماعتين. والواقع أنه إذا كانت الهوامش دليلاً ما على التأثير، فإن التبادل بينهما لم يتحقق. ولهذه الأسباب جميعاً بدا لى أن التركيز على المنظرين فى ألمانيا الغربية ربما أتاح عرضاً أكثر تماسكاً وأقل إلفاً لدى قراء الإنجليزية.

وإذا ما عنَّ لنا أن نجمع بين النقد المعنى بالقارئ/الاستجابة ونظرية التلقى فإن وجوه التماثل بينهما فى المنظور النقدى العام هى فى النهاية سطحية للغاية، وتجريدية للغاية.

والهدف الأساسى من الدراسة الآتية هو تقديم نظرية التلقى إلى أولئك الذين يعرفون الألمانية معرفة ضئيلة أو لا يعرفونها. وتحقيقاً لهذا الهدف

ضمنت الفصلين الأولين مادة ذات طابع تمهيدى؛ فالفصل الأول يتناول مقالة ياوس التأسيسية عن تطور البحث الأدبى، ويحاول أن يصور المناخ الفكرى والسياسى الذى برزت فيه نظرية التلقى، وأن يشرح بعض الأسباب التى أدت إلى سرعة تقبلها. أما الفصل الثانى فإنه يفحص بعضاً من أهم المؤثرات المحلية والأجنبية فى نظرية التلقى، وإرهاصات تطور منظور يركز على القارئ فى ألمانيا. ومن جهة أخرى يصبح المنظّرون للتلقى هم موضوع الفصلين الثالث والرابع، فى حين تشير الملاحظات الختامية فى الفصل الأخير إلى مشكلات لم تُحَل فى نظرية التلقى فى سياق النقد الحديث. ولكى أُيَسّر الأمر على قراء اللغة الإنجليزية فقد ترجمت كل الاقتباسات وكل العناوين عن الألمانية، كلما أعوزتنى الصياغة التى تفى بالمراد.

وعلى الرغم من أن الجمهور الذى استهدفه جمهور غير ملم بالساحة النقدية الألمانية، فإننى على ثقة من أن ما كتبته سيكون له شئ من الأهمية لدى النقاد الذين لهم معرفة أفضل بالاتجاهات الجديدة فى الثقافة الألمانية. وفى حين أن جزءاً كبيراً مما سيأتى قد لا يحمل إلى المشتعلين باللغة الألمانية وآدابها أى جديد بمعنى الكلمة، فإننى آمل أن يقدم - فى أسوأ الأحوال - استعراضاً دقيقاً وممعناً، أو يقدم - فى أفضل الأحوال - دافعاً إلى إعادة التفكير فى هذا الكيان المهم من النقد. وأخيراً فإنه إذا كان هذا الكتاب يؤدى أى دور فى علاج الموقف السابق ذكره عن طريق تقديم منظّرى التلقى إلى النقاد المعنيين بالقارئ/الاستجابة، فإنه يكون قد أدى وظيفة نافعة.



الفصل الأول
تغير النموذج
ووظيفته التاريخية الاجتماعية

نماذج من تاريخ النقد

فى مقال لهانز روبرت ياوس، صدر فى عام ١٩٦٩ تحت عنوان « التغير فى نموذج الثقافة الأدبية » ألَمّ ياوس بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، وانتهى إلى أن بدايات « ثورة » فى الدراسات الأدبية المعاصرة قد تهيأت. وقد نظر ياوس إلى البحوث الأدبية، مستعيراً فكرتى « النموذج » و« الثورة العلمية » من كتابات توماس س. كون Thomas S. Kuhn، بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية؛ فهو يؤكد أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى تقرب كل جيل مس الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة، والأحرى أن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم، ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد، أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت – مرة أخرى – أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن. إن كل نموذج يحدد لا مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة، التى يتناول النقاد الأدب وفقاً لها، فحسب – وهذا هو البحث الأدبى « المعتاد » فى إطار الهيئة الجامعية – بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى المفرد(*). وبعبارة أخرى

(*) أى التصور الأساسى الشامل للأدب إجمالاً، الذى تقوم تلك الإجراءات المنهجية لدراسة الأدب على أساسه. (المترجم).

يخلق أى نموذج بعينه تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء.

ولكى يدعم ياوس أطروحته فإنه يقدم مشروعاً يناقش فيه سلسلة من ثلاثة نماذج سابقة، وما يرى أنه النموذج الناشىء فى الدراسات الأدبية. وهو فى تتبعه لمرحلة من البحث الأدبى «ممهدة للاتجاه العلمى» يلاحظ بزوغ نموذج «إنسانى كلاسيكى». وهذا المعيار يتضمن بالنسبة إلى الدراسات الأدبية إجراء تقارن بمقتضاه الأعمال الأدبية بمثيلاتها من أعمال القدامى المسلم بجودتها. فالأعمال التى نجحت فى محاكاة الأعمال الكلاسيكية قد حكم لها بالجودة أو القبول، والأعمال التى خرجت على التقاليد فى النماذج التى حظيت بالاحترام على مدى الزمن قد حكم عليها بأنها رديئة أو غير مرضية. وكانت مهمة الناقد الأدبى هى أن يقيس الأعمال الأدبية فى الحاضر وفقاً لقوانين مقررة، وأن يحدد – مِنْ ثَمّ – ما إذا كانت تفى، أو لا تفى، بمطالب المنجزات الشعرية المعتمدة.

وقد كان انهيار هذا النموذج فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر جزءاً من «الثورة العلمية» فى مفهوم التاريخ، التى قامت فى أعقاب تكوين الدول القومية والمساعى المبذولة من أجل تحقيق وحدة قومية تشمل أوربا كلها. وقد كان من نتائج المتغيرات السياسية والمطالب الإيديولوجية أن أصبح التاريخ الأدبى مطلباً للشرعية القومية يتسم بالمثالية. وترتب على هذا أن النشاط الذى تركز فى دراسة المصادر قد حاول إعادة بناء التاريخ الممهد لنصوص العصور الوسطى المعيارية، ونشر طبعات محررة من التراث القومى. وقد أنتجت المعالجة الوضعية لهذا النموذج، المقبولة على وجه العموم – أنتجت تواريخ الأدب القومية المشهورة، التى ارتبطت بأسماء جرڤينوس Gervinus وشيرر Scherer ودى سانكتس De Sanctis، ولانسون Lanson. وهذه «الوضعية ذات النزعة التاريخانية historicist positivist»، غالباً ما تتطابق

منهجياً مع المعالجة الآلية للنصوص الأدبية، ومع نظر ضيق تغلب عليه الشوفينية. ويلاحظ ياوس أن أثارات من هذا النموذج ماتزال قائمة حتى اليوم، ويسوق أمثلة من أسئلة الامتحان الحكومية الرسمية، ومن معظم الثقافة الماركسية، دليلاً على استمرارية هذا المنظور. ومع ذلك فإنه بقيام الحرب العالمية الأولى كان هذا النموذج قد استنفد جدواه فى مجال البحث الأدبى المثمر.

ومن خلال «الشعور المتزايد بالاستياء من الزهد الوضعى»(*) يبزغ نموذج ثالث يسميه ياوس النموذج «الشكلانى الجمالى». ويرتبط بهذا النموذج عدد من المناهج المختلفة، كدراسات ليو شبتزر **Leo Spitzer** الأسلوبية، وما يسمى على وجه التقريب «تاريخ الأفكار» **Geistesgeschichte** عند أوسكار فالسل **Oskar Valzel**، وكذلك الشكلانية الروسية والنقد الجديد. والذى يربط بين هؤلاء النقاد المختلفين وهذه المدارس المختلفة هو التحول عن الشروح التاريخية، المعتمدة على السببية، إلى التركيز على العمل الأدبى نفسه. لقد أمد الوصف الدقيق للصنعة اللغوية، وللوسائل الأدبية، وللتكوين والبنية – أمدت جميعاً الدراسين الممثلين لهذا النموذج بمجموعة منتظمة من أدوات التحليل الشارحة. وقد أضفت هذه المعالجة فى الوقت نفسه الشرعية على الانهماك فى الأدب على هذا النحو، عن طريق الصعود بالعمل الأدبى إلى المنزلة التى يكون فيها موضوعاً للدراسة مكتفياً بذاته.

النموذج الجديد:

لكن ياوس يستكشف علامات على أن هذا النموذج قد صار مستهلكاً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. فاستعادة النزعة التفسيرية (الهرمنيوطيقا) الفلسفية لمكانتها، والدعوة إلى نقد يقوم على قدر أكبر من الصلة الوثيقة بالمجتمع، وظهور بدائل مثل النقد القائم على الأنماط الأصلية **archetypal**

(*) المقصود هو زهد الوضعيين فى كل ما ليس وضعياً. (المترجم).

Criticism عند نورثروب فراى Northrop Fry أو كالبنيوية - كل ذلك عنده كان بمثابة أعراض لأزمة تحل بالنموذج الثالث. ومع ذلك فليس هناك فى الوقت الراهن مؤشرات منضبطة إلى التكوين المحدد للاتجاه الجديد؛ فعلى الرغم من أن البنيوية - وربما أضاف ياوس إليها كذلك أشكالاً مختلفة من «ما بعد البنيوية Post-Structuralism» - قد تبدو مرشحاً محتملاً لاحتلال مكانة النموذج الثقافى الجديد، يعتقد ياوس أن أصولها القائمة على معارضة مدرسة الفكر التاريخى - اللغوى، وأن تنوع الاتجاهات النقدية التى ظهرت فيها، يستبعدانها مؤقتاً من دائرة النظر. ذلك بأن قيمتها الأساسية حتى الآن قد تمثلت فى دعواهم إلى البحث الأدبى لأن يدخل المقولات والإجراءات التى طورها الألسنيون إلى مجال تحليل الأعمال الأدبية.

وعلى الرغم من أن الاتجاه المنهجى للنموذج الرابع لا يمكن تحديده حتى الآن تحديداً دقيقاً، فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بها. وفى المقام الأول يأتى مطلب مؤداه أن كل نموذج سابق كان كذلك ملبياً لمطالب تفسير الفن فى الماضى وتوصيله وتحقيقه:

> **«إن هذا الإنجاز المتميز (للنموذج).... هو القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضى عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة فى الماضى سهلة المنال مرة أخرى، أو - بعبارة أخرى - طرح أسئلة يعاد طرحها على يد كل جيل، ويكون فن الماضى قادراً على الحوار معها، وعلى أن يقدم إلينا الإجابات عنها» (ص ٥٤، ٥٥).**

وفضلاً عن هذا فإن أى نموذج جديد يُواجَه فى المجتمع المعاصر بمزيد من الرفض. ذلك بأن الأهمية المتزايدة لوسائل الإعلام تضطر أى نموذج يُراد له أن يكون ذا فاعلية فى المستقبل إلى أن يؤسس المناهج القادرة على أن تتناول على نحو ملائم نطاقاً مكتملاً من الحقائق «الجمالية والشبيهة بالجمالية» غير

المتوقعة حتى الآن. ويحدد ياوس، وقد وعى هذه العوامل، ثلاثة مطالب منهجية للنموذج الرابع:

١ - انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى / التاريخى، شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.

٢ - الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣ - اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung) (لا تكون مقصورة على الوصف)، وبلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب «الطبقة العليا» بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرى. (ص ٥٦).

ولا يمكن أن يقال إنه لم تتخذ على الإطلاق خطوات تمهيدية نحو تحقيق نموذج كهذا؛ فمن الممكن - كما يرى ياوس - التماس هذه الخطوات فى عمليات الإصلاح التى قام بها قسم الأدب فى جامعة كونستانس، حيث يعمل ياوس وفلفجانج إيزر كلاهما.

وفى هذا المقال لا يذكر ياوس على الإطلاق نظرية التلقى باسمها، ومع ذلك فمن الواضح أنها المرشح المفضل لديه لأن تكون النموذج الرابع. ذلك بأن النظريتين الرئيسيتين المتنافستين على الوضع النموذجى، اللتين استطاعتا كلتاهما التغلغل فى المجال الأكاديمى الألمانى خلال الستينيات المتأخرة، لم تكونا مؤهلتين كذلك لأسباب مريبة بعض الشيء. لقد صُرف النظر عن الماركسية لأنها عُدت قائمة على إجراءات آلية فحسب، ومن ثم كان من الممكن إرجاعها فى يسر إلى صندوق مخلفات النزعة التاريخانية / الوضعية.

أما البنيوية فعلى الرغم من أنها حققت درجة من الشرعية، كانت - فى

التحليل الأخير – مثاراً للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجى. ولم يبْدُ قادراً على الوفاء بالمطالب الثلاثة التى طرحها ياوس سوى نظرية التلقى. وعلى الرغم من أن هذا لم يُقرر فى وضوح قط، فسوف ينتهى القارىء اليقظ بلاشك إلى هذه النتيجة كذلك.

الثورات العلمية والبحث الأدبى:

إن تطويع نموذج الثورات العلمية(١) عند كون Kohn ليلائم تاريخ البحث الأدبى يبدو كذلك أداة لزيادة جاذبية نظرية التلقى؛ فبعد أن عَرّف ياوس المحاولة العلمية بأنها مشروع غير متواصل، أصبح – أى ياوس – أكثر اقتداراً على تأكيد طرافة جهوده الخاصة. ومن ثم فإن الاستمرارية مع المحاولات السابقة لشرح الاستجابة الفنية قد قطعت بصورة فعلية، وأصبح الجانب الابتكارى من الناحية المنهاجية لنظرية التلقى مضموناً. وفضلاً عن هذا فإن هذا التطويع لمفهوم الثورة العلمية فى إبّان مناخ الستينيات المتأخرة المضطرب فى الجامعات الألمانية، كانت له جاذبية كامنة لدى الطلبة وشباب الباحثين. وقد وجد هؤلاء أنفسهم، وقد تبنوا موقف ياوس من التلقى، فى «موقف مضاد» للمؤسسة الرسمية، كما كانوا واثقين من الوضع الريادى لعملهم.

ومع ذلك ينبغى ملاحظة أن ياوس قد اضطر إلى تحاشى مجموعة من المشكلات المهمة الكامنة فى عملية نقل نظرية كون. فعلى سبيل المثال يذهب كون إلى أن «الجماعة العلمية» نمط خاص من التصنيف الاجتماعى يستقل نسبياً عن التنظيمات الأخرى. وهو يشعر كذلك بأن هناك حقباً طويلة يكون فيها العلم «منتظماً» عندما يقوم العلماء بفحوص تتفاوت فى روتينيتها قلة وكثرة، وفقاً للممارسات المستقرة. وفى خلال هذه الحقب تظهر ندرة نسبية من النماذج المتنافسة، ثم يسود نموذج منفرد، ويصبح صالحاً ومقبولاً على نحو عالمى فى الغالب لدى الجماعة العلمية.

ومن الواضح أن حدود تطبيق هذه الأفكار فى مجال البحث الأدبى ضيقة.

فالجماعات الأدبية – إذا تسامحنا فى سحب هذا المصطلح على المجال الأدبى – هي فى الغالب أكثر تورطاً فى مجادلات حول «النموذج» ذات طبيعة أكثر تعقيداً. إن الاستمرارية فى مجال النقد الماركسى أو الفكر البنيوى، أو الولع الحالى بالمناهج الوضعية الجديدة فى بعض الدوائر الأوربية، أو الدأب لدى كثير من الجامعات الأمريكية على مواصلة مشروعات النقد الجديد – توحى جميعاً بأنه من الصعب الكلام عن حقبة من البحث «المنتظم». إن أى عالم فيزيائى لن يُؤخذ مأخذ الجد إذا هو ناصر العودة إلى نيوتن، ولكن علماء الأدب مازالوا يجدون الآذان تصغى إليهم فى اهتمام، عندما يعرضون المناهج الظواهرية والمحايثة **immanent** بوصفها أكثر الطرق وفاء بتفسير النصوص. ولو أن المرء نظر إلى هوامش الدراسات العلمية، وهى تمثل – وفقاً لما يذهب إليه كون – علامة على النموذج المقبول، لوجد نفسه مدفوعاً إلى أن يستخلص حقيقة مؤداها أنه من الواجب علينا فى حقل الدراسات الثقافية أن نتكلم عن جماعات شبه مستقلة، يكون لكل جماعة منها نموذجها الخاص، أحرى من أن نتكلم عن تتابع ممتد لنماذج متمايزة تمايزاً واضحاً.

النهضة الدرامية لنظرية التلقى:

وليست مهمة هذا الفصل إعادة كتابة مخطط ياوس لتاريخ النظرية الأدبية، كما أنها ليست تصحيحاً لتطويعه شكل النموذج أو كشفاً لزيفه؛ إنها بالأحرى محاولة لفهم كيف تسنى لنظرية التلقى، التى كانت فى الواقع مجهولة فى عام ١٩٦٥، أن تصبح على هذا القدر من الذيوع فى العقد التالى. ومن هذا تكتسب مناقشة الكيفية التى تتغير بها النماذج فى مجال البحث الأدبى أهميتها من حيث إنها تستتبع ظهور نظرية التلقى ذاتها. وعلى الرغم من أن المقال الذى يتحدث عن «النموذج» قد لا يمدنا بشرح شاف لهذه الظاهرة، فإنه يلقى بالتأكيد بعض الضوء على الكيفية التى فهمت بها نظرية التلقى فى سنواتها الأولى؛ فمن الممكن النظر إلى ألوان الدعاوى، والتحيزات، والتضارب، فى مقال ياوس، بوصفها مؤشرات فى ذاتها إلى

الطريقة التى تم بها حَزْم هذا النموذج، وترويجه، واستهلاكه.

ومع ذلك فإنه عند التأمل لا يكاد يبدو أن هذا النموذج قد تطلب هذه « الدعاية الصعبة »؛ فالحق أنه قد أثبت أنه عنصر من أكثر العناصر قبولاً للتسويق، التى أنتجتها الجماعة العلمية على الإطلاق. وسواء تفكر المرء فى ظهور نظرية التلقى بوصفه تغيراً فى النموذج، أو – على نحو أكثر تواضعاً – بوصفه نقلة فى مجال الاهتمام، فليس فى وسع أحد اليوم أن ينكر جاداً الأثر الهائل الذى أحدثته نظرية التلقى فى مجال تفسير الأدب والفن.

وقد يكون ذكر بعض الأمثلة صالحاً لتوثيق المدى البعيد لما أحدثته النظرية من تأثير. ففى عام ١٩٧٧ ظهر ثبت (ببليوجرافى) فيما يزيد على ستين صفحة فى كتاب جنتر جرم Gunter Grimm المسمى « تاريخ التلقى Rezep-tionsgeschichte »[٢]؛ ومعظم المدخلات فى هذا الثبت كان قد طبع خلال العقود السابقة. وفى خلال الخمسة عشر عاماً الماضية تناولت خمس على الأقل من المراجعات أو المجاميع البحثية المشكلات المطروحة فى مجال التلقى أو المتعلقة بالتوجه نحو القارئ، هذا وقد خصصت مجلة علم الأدب والألسنية Zeitschrift fur literaturwissenschaft und Linguistik (١٩٧٤)، ومجلة أبحاث أمستردام فى العلوم الجرمانية الحديثة Amsterdamer Beiträge Zur neueren Germanistik (١٩٧٤)، ومجلة درس فى الألمانية Deutsch - unterricht (١٩٧٧). ومجلة مؤلفات وانتقادات Oeuvres et Critiques (١٩٧٧ – ١٩٧٨)، ومجلة فن الأدب Poetique (١٩٧٩) – خصصت أعداداً منها بأكملها لهذا الموضوع. وقد نشرت مجلة فن الأدب (الألمانية) Poetica فى عامى ١٩٧٥ و١٩٧٦ فصلتين اختباريتين عن « جماليات التلقى »، كما أفرد مؤتمر المعلمين الألمان الذى عقد فى مدينة اشتوتجارت فى ١٩٧٢ قسمين كاملين منه، وأجزاء من أقسام أخرى كذلك لفحص هذا التطور الجديد فى مجال النظرية. وفى عام ١٩٧٩ كان الموضوع

العام الذى اتجه إليه مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن هو «الاتصال الأدبى والتلقى»؛ وقد نُشرت أعمال المؤتمر فى العام التالى فى مجلد يقع فى ٤٣٦ صفحة(٣). وعلى أساس التطبيق المادى على الموضوعات الأدبية، لا تكاد تكون هناك منطقة لم تظفر بالعناية؛ فقد استخدمت نظرية التلقى على نحو أو آخر لمناقشة أغانى التروبادور الفرنسية، وتراث الرواية الإنجليزية، والرواية الجديدة، والسيريالية، وملحمة نبيلونجنليد Nibelungenlied، وإميليا جالوتى للسنج، وڤرتر لجوته، وسمك الطرخين لجرهارد هاوبتمان، وشموس الخيوط لسيلان، وحكايات كوينر لبرخت، ومخدر موضعى لجراس، وقائمة من الموضوعات الأخرى أطول من أن نحصيها هنا. والواقع أن كل منظور منهجى وكل مجال من مجالات الاهتمام الأدبى، بدءاً من الماركسيين إلى النقاد التقليديين، ومن العلماء الكلاسيكيين والمشتغلين بالعصور الوسطى إلى المتخصصين المحدثين، قد استجاب للتحدى الذى طرحته نظرية التلقى.

إن توثيق المدى الواسع للاستجابة لدى العلماء والنقاد أيسر بطبيعة الحال من شرح السبب فى حدوث هذه الاستجابة، وربما كان «استهلاك» المناهج القديمة، و«السخط» بصفة عامة، قد قاما بدور فيما أحرزته من قبول سريع؛ ولكن هذا النوع من التفسير السيكلوچى البديل يثير بالضرورة من الأسئلة أكثر مما يقدم الإجابة. هذا فضلاً على أنه يخلط بين الأعراض والأسباب؛ فإذا استولى السخط على جيل من العلماء وصاروا غير راضين عن الممارسات النقدية الجارية، تكون هذه المواقف هى فى ذاتها استجابات للتغير وليست أسباباً له. ومن ثم فإن أصول هذا المنهج الجديد المزعوم لابد من البحث عنها بصورة نهائية خلال سياق الحياة الألمانية الاجتماعية والفكرية والأكاديمية فى إبان هذه الحقبة. وسوف يكون من الصعب محاولة شرح هذا التطور المعقد فى جمل محدودة، ولكننا إذا عَدَدْنا ظهور نظرية التلقى صدى للأزمة المنهجية فى مجال الدراسات الأدبية التى نشأت خلال الستينيات، فعندئذ ربما كنا قادرين على فهم مظهر واحد على الأقل من مظاهر الحد المشترك بين

النظرية الادبية والمجال الاجتماعى الأوسع.

إن هذه الأزمة فى مجال البحث الادبى كانت كذلك ثمرة لسلسلة من العوامل التى تغلغلت فى كل مجال تقريباً من مجالات الحياة الالمانية، ومع المخاطرة بأن نُتهم بمشايعة نموذج تاريخانى - وضعى فإننا ربما مهدنا لدراسة جذور هذه الأزمة العريضة بالملاحظات الآتية. ففى المجال الاقتصادى أفضت نهاية «المعجزة الاقتصادية»، وما حملته من وعد بالنمو والنجاح غير المحدودين، شأنها فى هذا شأن الامارات الأولى لعملية التراجع فى منتصف العقد - أفضت إلى موقف فى ألمانيا الغربية أكثر تشككاً إزاء البنيات العامة والمؤسساتية. وعلى الساحة السياسية كانت نهاية عهد أديناور فى عام ١٩٦٣، وكان الائتلاف الكبير بين الأحزاب فى عام ١٩٦٦، وصعود الحزب الاشتراكى الالمانى **SPD** إلى السلطة على أساس غير اشتراكى - كان كلاهما عَرَضا من أعراض التغير، وباعثاً على مزيد من التفكير (والعمل). وعلى سبيل المثال لم يكن من باب المصادفة أن بدأت المعارضة خارج البرلمان فى هذا المناخ من التحول الاقتصادى والسياسى. ومن الممكن فى يسر أن تمتد قائمة العوامل التى كانت بمثابة نتائج للتغير أو دوافع له. لقد كانت محاكمة أيخمان فى ١٩٦٠ - ١٩٦١، والمحاولة الأولى التى لقيت التأييد للتصالح مع الجمهورية الثالثة تاريخيا، والتحقق النهائى - مع بناء سور برلين - من أن الآمال فى الوحدة الالمانية كانت بلا طائل، والاعتراف بأن ألمانيا الغربية جزء من تحالف «إمبريالى» كان فى ذلك الوقت يشن حرباً وحشية مدمرة فى ڤيتنام، ثم ظهور الحركة الطلابية، وبلوغ جيل ما بعد الحرب، ومن ثم جيل ما بعد العهد النازى، مرحلة النضج - هذه العوامل جميعاً أدت دوراً ما فى تطور وعى جديد فى المجتمع الألمانى الغربى، يضاف إلى العقلية التى أصابها التغيير فى أواخر الستينيات.

تقويم جديد للمنهجية والمبادىء:

إن أوضح التجليات المتعلقة بأزمة الدراسات الأدبية قد ظهرت فى حقل اللغة والأدب الألمانيين؛ فقد حاول شباب الأكاديميين فى الستينيات بوقوفهم، سواء ضد آثار منهجية الاشتراكية الدولية أو ضد الممارسات غير الملتزمة، التى يُفترض فيها حيادها العلمى، والتى طُرحت فى أعقاب الحرب - (حاولوا) أن يعيدوا التفكير فى الإمكانات المتعلقة بأبحاث المستقبل. وتتحدث وثيقة من أكثر وثائق هذه الأزمة شهرة، تحمل عنوان «وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية» (١٩٦٩) Ansichten einer kunfitigen Germanistik(٤) - تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه «تخصصاً ضاراً»، وتحاول العثور على حل ما «للتعاسة» المهيمنة (ص٧)، وتُختتم هذه المجموعة من المقالات «بمذكرة من أجل إصلاح دراسة الألسنية والأدب»، تقترح تغييرات كاسحة فى البرامج الأكاديمية (ص ٢١٩، ٢٢٢). ولم يكن من باب المصادفة أن عدداً من أهم النقاد فى المراحل الأولى لنظرية التلقى - منهم ياوس وإيزر وسيجفريد شفت - كانوا من المشاركين فى التوقيع على هذه الوثيقة. والكتاب الذى جاء مكملاً لهذا المجلد، وعنوانه «وجهات نظر جديدة لدراسة جرمانية مستقبلية» (١٩٧٣) Neue Ansichten einer kunftigen Germanistik(٥) هو كذلك أكثر تعلقاً بموضوع اهتمامنا، وقد جُمعت إسهامات القسم الأول منه تحت عنوان «المشكلات الخاصة بتاريخ للأدب يتعلق بالمجتمع وبالتلقى»، فى حين اتصلت بصورة جزئية المجموعتان الباقيتان من الدراسات، اللتان تحملان العنوانين «نقد الألسنية» و«البحث الأدبى ودراسة الاتصال» - اتصلت كذلك بمقولات ترتبط بنظرية التلقى. وهكذا كان مؤسسو نظرية التلقى منخرطين فى إعادة صياغة الدراسات الأدبية فى ألمانيا الغربية على المستويين المؤسساتى والمنهجى كليهما. لقد كان التوجه إلى نظرية التلقى بوصفها حلا ممكناً لأزمة المنهجية الأدبية، يعززه المجلد الثانى من وجهات النظر Ansichten - كان يمثل جانباً من أهم جوانب هذا التحول فى

مجال الاهتمام الثقافى، كما أنه يمثل فى ذاته جانباً من اهتمام أكثر عمومية بعلم المناهج، الذى كان بروزه متواصلاً مع الهجمات الموجهة إلى الأكاديمية أو الناشئة فيها. وهكذا أخذ شباب الباحثين يناقشون ادعاءات أسلافهم، ما كان منها خفيا ومالم يكن على هذا النحو من الخفاء، وأصبحت حلقات البحث التمهيدية، المكرسة لتفحص الإجراءات المنهجية، عنصراً أساسياً فى المناهج التعليمية.

وسرعان ما عرفت سوق النشر الجامعية فيضاً من الكتب التى تتناول طرق مقارنة الآداب المختلفة. وقد أدى معظم هذه الأعمال التمهيدية المنهجية وظيفة مزدوجة؛ فقد أعدت بادىء الأمر لتحذير الطلبة المبتدئين من مخاطر المناهج السابقة، ثم لطرح بدائل لهذا الميراث بطريقة خفية وملفوفة فى حذق. لقد رفضت منهجية ڤلفجانج كايزر Volfgang Kayser «الشكلانية»، المتمثلة فى كتابه «العمل الفنى اللغوى» (١٩٤٨) Das sprachliche Kunstwerk، كما رفض كتاب إميل شتيجر Emil Staiger المسمى «فن التفسير»[٦] (١٩٥٥) Die Kunst der Interprtetion، وذلك بوصفهما من مخلفات الماضى، أو لانتمائهما إلى النخبة، وكانت الذريعة لتبنى دراسة أكثر اعتماداً على الناحية التاريخية ولتوجيهها واضحة فى أشكال العرض. وفى هذا المناخ من مراجعة الممارسات السابقة والبحث عن طريق جديدة؛ فى هذا المناخ من الاضطراب والتمرد المنهجى، يصبح من السهل لا مجرد فهم السبب فى أن نظرية التلقى جذبت إليها ذلك الحشد القوى من الأتباع فحسب، بل فهم السبب كذلك فى أن الإعلان عن «ثورة علمية» كان أداة مناسبة لزمنها، وملائمة للمناداة بموقف معارض للوضع الراهن Status quo.

وقد بدا أن البديل من المنحى المعنى بالتلقى يخاطب كذلك قطاعاً رئيسياً فى مجال الدراسة الأدبية؛ فكما رأينا من قبل، استتبعت إحدى مهمات ياوس الأساسية من أجل تحقيق نموذج فكرى ناجح، التوسل بالمبادىء وإعادة

صياغتها. وقد بدأ المرء يواجه حقا خلال النصف الثانى من العقد السابع هذا النوع من معاودة التفكير فى الأعمال المعترف بها فى تاريخ الأدب الألمانى. وكانت المبادىء المقررة قد خضعت لتعديلات لافتة للنظر، نتيجة لتأثرها جزئيا بالدراسات الصادرة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية؛ تلك الدراسات التى كانت تنطوى منذ بدايتها على فكرة مختلفة تماماً عن التراث الأدبى، روجها شباب الباحثين فى داخل ألمانيا الغربية وفى خارجها على السواء. ذلك بأن أعمال جوته وشيلر، ومَجالِى الإتقان السرمدية، المرتبطة بالكلاسيكية الألمانية، كانت قد قوبلت بالكتيبات ذات الطابع الثورى، وبمسرح اليعاقبة الألمان German Jacobins(*) الراديكالى. وقد حل محل الكتاب المحافظين الذين ينتمون إلى منتصف القرن التاسع عشر، مثل إدوارد موريكه Eduard Morike، وأدلبرت اشتفتر Adalbert Stifter – حل محلهم إلى حد بعيد الشعراء الغنائيون المنضوون فى ذلك الاتجاه فى مرحلة ما قبل مارس(**) Vor-marz أو ما قبل عام ١٩٤٨، كما كان على عمالقة القرن العشرين، وبخاصة فرانزكافكا، وراينر ماريا ريلكه، وتوماس مان، أن يقتسموا أكاليل غارهم مع الكتاب البروليتاريين والاشتراكيين الذين استكشفوا حديثاً.

وقد أعيد كذلك فحص نتاج المؤلفين الذين كانوا قد نسبوا إلى المبادئ القديمة وإن حدث ذلك على مضض، وغالباً وفقاً لمسوغات تقف بمعزل عن السياسة. ومن ثم هبط فريدرك هولدرلين من سماواته الهيدجرية (نسبة إلى هيدجر) إلى الواقع اليعقوبى Jacobin، ونظر إلى جان پاول بوصفه شريكاً فى معارضة سياسية، كما أطلق جورج بخنر من تشاؤمه الوجودى، ودفع به فى اتجاه الطليعة الثورية، وصارت قصائد هاينرش هاينى الرومانسية أقل أهمية من صحافته النقدية، ومن صداقته لماركس.

(*) يرتبط اسم اليعاقبة أصلاً بالثورة الفرنسية. (المترجم).

(**) المقصود بما قبل مارس الحقبة التى سبقت ثورة ١٨٤٨. (المترجم).

لقد ادعت نظرية التلقى لنفسها الكفاءة فى معالجة المعضلة المبدئية بطريقتين انطوتا على نتائج متعارضة، فمن جهة كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر فى القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضى، ومن ثم إنقاذ المستويات القديمة من هذا العدوان المتمثل فى القرصنة الوقحة. ومن جهة أخرى قدمت هذه النظرية، على نحو ما أوضح ياوس فى إشارته إلى أجهزة الإعلام والأدب الشعبى، أساساً لتحليل تلك الأعمال التى كان التقليد قد جرى على استبعادها، كما قدمت الأسباب القائمة وراء هذه المحذوفات. وفى سياق هذه الصراعات حول تحقيق قواعد مقبولة، كان الوعد بقواعد مُعَدّلة وقابلة للتعديل على الدوام يمثل جانباً من جاذبية النظرية لا يخلو من دلالة.

ارتباطات النظرية بالأدب المعاصر:

ربما كان الأهم مع ذلك من الوعد بتجديد الماضى هو القدرة على الارتباط بالحاضر. وهذه الساحة أيضاً لم تهملها نظرية التلقى. فإذا فهمنا نظرية التلقى بوصفها توجيها مجدداً عاما للانتباه إلى محور القارىء وجمهور المتلقين لاتضحت عندئذ جملة من عناصر التوازى بين الأدب الألمانى فى حقبة الستينيات وما حدث من تحول فى وجهات النظر النقدية. وربما كانت نهضة الأدب الوثائقى أوضح مثل على هذا. ويلاحظ المرء أنه بدءاً من «النائب» (١٩٦٣) لرولف هوخهوت إلى «فى مسألة روبرت أوبنهايمر» (١٩٦٤) أو «التحقيق» (١٩٦٥) لبيترڤايس - يلاحظ تطوراً من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة. وفى مسرحية وثائقية، هى فى الواقع مسرحية «إشاعة هافانا» (١٩٧٠) لهانز ماجنس إنسنزبرجر، دخل أفراد من الجمهور بعد العرض فى مناقشات، وأذيعت الأمسية كلها من التليفزيون الوطنى، وكان القصد من ذلك هو تحقيق أوسع مدى من انهماك الجمهور فى الأمر والتأثير فيه على السواء. أضف إلى هذا أنه يمكن الإشارة إلى مسرحيتين مبكرتين لبيتر هاندكه، هما «إغضاب الجمهور» (١٩٦٦)،

و« كسبار » (١٩٦٧)، تحاول كلتاهما تحطيم الحدود التقليدية بين المشاهد وما يجرى على خشبة المسرح، مستخدمة لذلك مجموعة متنوعة من الوسائل الفنية غير المألوفة.

كذلك فإن الرواية فى هذه الحقبة تعلن عن اهتمام متزايد باستجابة القارئ. وسيكون كافياً، من أجل الإيجاز، إيراد مثلين هنا، أولهما رواية « إفراييم » (١٩٦٧) للروائى السويسرى ألفرد أندرش، والثانى رواية « يعقوب الكذّاب » (١٩٦٨) للمؤلف الألمانى الشرقى بوريك بيكر؛ وكلتا الروايتين كانت عملاً واسع الانتشار بمعنى الكلمة، وكانت معاصرة تقريباً للبيانات الأولى لنظرية التلقى. وفى رواية « إفراييم » يحاول أندرش أن يشغل القارئ بعدد من الأدوات المشتملة على إشارات خاصة ومتكررة إلى « القارئ المفترض ».

أما بيكر فإنه يتلاعب بتوقعات القارئ عن طريق تقديم نهايتين: الأولى نهاية سعيدة لم تحدث؛ والثانية، التى تمثل المجرى الفعلى للأحداث، تنتهى بالشخصية الرئيسية إلى غرفة الغاز. وفى اختصار يدمج كلا العملين القارئ فى بنية القص، عن طريق مشاركته فى الاستجابات وفى التفكير فى الطرق المعهودة، التى تتجه فيها النصوص إلى جمهور مجهول.

ولا تستطيع التغيرات البنائية فى أدب الستينيات، شأنها شأن أى عامل منفرد، أن تشرح السبب فى قيام نظرية التلقى. وأغلب الظن أن التخطيط السابق للاعتبارات الاجتماعية والدراسية والأدبية يمكن أن يقدم نوعاً من التبصر بالمناخ الذى جعل التغيير فى المنهج ممكناً. والأفضل أن يقال إن جوانب الحياة الاجتماعية الألمانية المختلفة قد شكلت الظروف اللازمة لإمكانية تشكيل هذا المنظور الجديد بمعنى الكلمة فى مجال الدراسات الأدبية وتَقَبّله ورواجه، من أن يقال إنها هيأت الأسباب التى كانت نظرية التلقى نتيجة لها لا مندوحة عنها. وكما لاحظ ياوس فى مستهل مقال عن « النموذج » لا

تهبط المناهج من السماء، ولكن لها موقعاً من التاريخ (ص ٤٥). وليست نظرية التلقى استثناء من هذه القاعدة؛ فقد تطورت فى وضع من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب عليه طابع الصراع، ومن ثم احتلت مكانها فى المجال النقدى من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى. وهى لم تجد نفسها مضطرة إلى رفض الاتجاهات المنافسة بالإعلان عن تقادمها ونقصها فحسب، بل كان عليها كذلك أن تدعى لنفسها، خصوصاً فى مراحلها الأولى، الثورة والجدة.

وإذا نحن عدنا إلى التأمل فى مقال ياوس عن «النموذج»، فإن هذا المقال نفسه يمكن الحكم عليه بطريقة نموذجية على نحو لم يكن ليتوهمه مطلقاً فى زمن كتابته. ذلك بأنه يبدو فى سياق الستينيات المتأخرة كما لو كان نموذجاً أوليا لبيان صيغ صياغة العالم. ويسعى هذا المقال إلى أن يكون مقنعاً عن طريق استغلاله للبلاغة قدر استغلاله للمنطق، معتمداً على التمثيل أكثر من اعتماده على الحجة المتماسكة. وقد وضع هذا المقال -بتبنيه نظرية «كون» الواسعة الانتشار عن التغيير المدروس- «تخطيطاً موضوعياً» كان لابد لحصيلته أن تكون فى صالح نظرية التلقى. وهو برفضه مع ذلك أن يطلق اسماً على هذه الحصيلة كان يسعى إلى إقناع القارئ - رجلاً كان أو امرأة - بأنه إنما يصل فى حرية إلى الخلاصة الصحيحة. ثم إنه بتقديمه نظرية التلقى بطريقة ضمنية بوصفها حلا للأزمة و«ثورة علمية»، قد طرح فى الوقت نفسه العودة إلى الحالة العادية، والإطاحة بالمعتقد الجامد القائم. وقد كان من الممكن لهذه المقالة كذلك أن تضيع فى غياهب النسيان منذ زمن طويل، شأنها فى هذا شأن عدد كبير من البيانات النظرية الصادرة فى تلك الحقبة، لو أن المنهج الذى دعت إليه لم يصبح على وجه التحديد الإجابة التى كان البحث الألمانى يسعى إليها. ومن ثم فإنه على الرغم مما فى مقالة ياوس عن «النموذج»، وهى نفسها نموذج فى بابها، من وجوه التناقض والاضطراب، أصبحت هذه المقالة حائزة من الشرعية فوق ما قد يبدو أن حجيتها تؤهلها له.

الفصل الثانى

المؤثرات والإرهاصات

إن ظهور مدخل جديد إلى الأدب، خصوصًا إذا كان هذا المدخل يدّعى لنفسه وضعًا نموذجيا، يولّد لا محالة سلسلة من الدراسات التى تستكشف الجذور ومن ثم تعفّى على دعاوى الأصالة. ويمكن القول بمعنى ما إن كل نظرية تخلق المبشرين الخاصين بها. ويمكن أن ينطبق هذا المبدأ على نظرية التلقى كذلك؛ فالواقع أنه فى خلال السنوات التى أعقبت ظهورها، سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها على فكر متقادم. وليس من الصعب بصفة عامة العثور على الإرهاصات؛ فكتاب «فن الشعر» لأرسطو باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يمكن أن يُعَد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقى بدور أساسى. والواقع أن التراث البلاغى كله، وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر إليه على أنه إرهاص بالنظرية، بفضل تركيزه على أثر الاتصال الشفاهى والكتابى على المستمع أو القارئ. وربما كان تفسير لسنج Lessing لمقولات أرسطو أفضل مثل معروف على الانطلاقة النظرية، التى ظفرت فيها فكرة أن العمل الدرامى يؤثر فى المشاهد الفرد بتأكيد حقيقى. وبمعنى أوسع – من ناحية أخرى – يعتمد التراث الجمالى للقرن الثامن عشر فى مجمله، بدءاً من أولياته التى مثلت فرعا منفصلا عن البحث الفلسفى، بالبحث الذى أنجزه باومجارتن فى عام ١٧٥٠ تحت عنوان «الإسطاطيقا» Aesthetica، حتى ظهور كتاب كانط المسمى «بحث الحكم» Critique of Judgment (١٧٩٠) – يعتمد على أفكار تتعلق بما يحدثه العمل الفنى بقدر ما تتعلق بماهيته.

من ثم فإن «المرهصين» بنظرية التلقى أو «المبشرين» بها يمكن الكشف عنهم دون كبير عناء. ومع ذلك فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيداً بعض الشيء، بما فى ذلك المبادئ بلا شك، التى طورتها نظرية التلقى نفسها. ذلك بأن السبب فى انتحال نظرية معينة فى زمن بعينه وبطريقة بعينها لا يرجع ببساطة إلى توافر المادة اللازمة؛ فالخطط النشرية لدى دور النشر، أو مختارات المكتبات، ربما كان لها حقا بعض التأثير فى تطور النظرية، ولكنها لن تكون قط كافية لتحديد أثرها، ولابد أن يكون هناك - بالإضافة إلى ذلك - شئ من الاستعداد لدى جمهور المثقفين لإعادة التفكير فى مناهجهم، وأن هذا الاستعداد، مقرونا يفيض من الدوافع النظرية، ربما أفضى عندئذ إلى تلق منتج. ومن هنا فإن ما يطلق عليه فى هذا الفصل اسم المؤثرات أو الإرهاصات هو تلك النظريات أو الاتجاهات، التى ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، والتى حددت المناخ الفكرى الذى استطاعت فيه نظرية التلقى أن تزدهر.

وعلى هذا الأساس أفردت فى باب الإرهاص خمسة مؤثرات، هى: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز - چورچ جادامر، و «سوسيولوجيا الأدب». وقد تم اختيارها إما لأن لها تأثيرا ملحوظًا فى التطورات النظرية، على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى، وإما لأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبى التى ناقشناها، بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص. وفى معظم الأحوال كان هناك تأثير مباشر على مُنَظّرى ما يسمى بمدرسة كونستانس؛ وهى تسمية تستخدم هنا للإشارة لا إلى أولئك الذين علموا أو تلقوا تعليمهم فى جامعة كونستانس فحسب، بل كذلك إلى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى تعقد هناك منذ منتصف الستينيات. وقصر الانتباه بصفة عامة على المرهصين فى هذه المجموعة له ما يبرره؛ لأن أعضاءها كان لهم أعظم الأثر فى تشكيل الشهرة العالمية لنظرية

التلقى، ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التى أشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة. والمؤكد أن الصياغات المختلفة لنظرية التلقى، الماركسية منها أو التجريبية (الإمبيريقية)، كان فى وسعها أن تشير إلى مؤثرات أخرى لها أهميتها، وأن بعض العمل المنضوى تحت العنوان الغامض لا محالة، ألا وهو «سوسيولوچيا الأدب»، قد أسهم بلا شك فى أساليب دراسة التلقى. ولكن لما كانت مدرسة كونستانس قد جعلت من نظرية التلقى ظاهرة فى ميدان البحث الأدبى الألمانى الحديث، استحق المرهصون بها مراجعة أشمل.

إن المعيار الذى استخدم فى اختبار «المرهصين» - ويتمثل فى سعة الانتشار خلال الستينيات، وفى وضوح التأثير - لابد أن يصحبه تحذيران: الأول أنه لا يمكن تناول النظريات التى ناقشناها من قبل هنا فى شمولها؛ فكل منها يشتمل على وفرة من الآراء حول الأدب والفن، تقع بحق خارج نطاق هذا الفصل، ولن يظفر منا بالتناول المسهب إلا تلك الجوانب الخاصة التى تتصل بنظرية التلقى، أو التى أسهمت فى منظور مختلف من منظورات البحث الأدبى. والتحذير الثانى أن الاستعراض التالى لا يدعى الاكتمال، حتى فيما يتعلق بمدرسة كونستانس. أما الأعمال التى أُدرجت فى دائرة التناول فهى - فى إيجاز - النظريات التى هيمنت على المشهد الأدبى خلال الستينيات والسبعينيات الأولى، أى على الأعمال ذات الأهمية الجمالية أو الأدبية، التى تواتر الاقتباس منها بصورة فائقة.

الشكلانية الروسية

تأثير الشكلانية:

إن القول بأن الشكلانية الروسية قد أسهمت إسهامًا خطيرا فى تطور نظرية التلقى ربما بدا محيرا للقارئ الأنجلو أمريكى. ذلك بأن هذه الحركة المهمة فى بواكير القرن العشرين قد ارتبطت فى العالم الذى يتكلم الإنجليزية على نحو

أكثر اطرادا إما بـ « النقد الجديد » أو(*) بالبنوية. وهذه الارتباطات لم تكن بغير أساس. ذلك بأن عناية الشكلانيين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الدقيق للقافية وللشكل الشعرى، يبدو أنهما يربطان بينهم وبين « النقاد الجدد »، الذين اهتموا – مثلهم – اهتماماً مباشرا بالتحليل النصى. وقد أدى الاعتماد على الملامح اللغوية للنصوص، شأنه شأن الاهتمامات الأعم بطبيعة اللغة – أدى إلى التوحيد بين الشكلانية الروسية والبنيوية الباريسية. والواقع أن هذه الصلة الأخيرة هى صلة تَوَاتَرَ تأكيدها لدى البنيويين أنفسهم، ولدى شُرّاح البنيوية على السواء.

ومع ذلك فإن أهمية الشكلانية الروسية بالنسبة إلى النقد الألمانى فى الستينيات المتأخرة يصعب كذلك إغفالها. ومع أنه من الصعب على المرء أن ينكر الصلات بين الشكلانيين وكل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، فإن صورة مختلفة بعض الشئ لهذه المدرسة قد برزت من خلال المنظور الألمانى فى حقبة السبعينيات. ولم يكن المهم فى ألمانيا هو التركيز على العمل الفنى أو الجذور والتشعبات اللغوية بقدر ما كان انتقال الأفضلية فى البحث إلى العلاقة بين القارئ والنص. لقد أسهم الشكلانيون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالى، وبتعريفهم للعمل الفنى بأنه مجموع « عناصره »، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها – أسهموا فى خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقى. وفيما يتصل بتاريخ الأدب كان لتسليم الشكلانيين بـ « التطور الأدبى » – متضمناً الصراع بين المدارس المختلفة من أجل السيادة – كان له كذلك أصداء قوية فى النظرية الألمانية الجديدة. والحق أن معظم المراقبين الألمان لم يجدوا صعوبة فى الربط بين هؤلاء المنَظِّرين الروس المبكرين، وهمومهم القومية. ولابد إذن من

(*) عندما ترد صيغة « النقد الجديد » أو « النقاد الجدد » فإنها تعنى ذلك الاتجاه النقدى الأنجلو أمريكى، الذى راج فى حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وامتد إلى الخمسينيات، والذى يركز على جماليات النص الأدبى (المترجم).

استخلاص أنه إلى جوار البنيوية التى امتدت من موسكو إلى باريس، كان هناك تتابع مواز فى تاريخ الأفكار، ينساب من لدن الشكلانيين إلى أصحاب نظرية التلقى الألمان المحدثين.

الإدراك والأداة:

ربما كانت النقلة فى الاهتمام من قطب المؤلف / العمل إلى العلاقة بين النص والقارئ قد تمثلت فى وضوح فى كتابات فكتور شكلوفسكى Viktor Shklovskii الباكرة. وهو فى هجومه العنيف على عبارة ألكسندر بوتبنيا Alexander Potebnia المأثورة: « الفن هو التفكير بالصور »، قد لجأ بصورة مباشرة تقريبًا إلى مبادئ الإدراك (١، ص ص ٣ – ٣٥)[١]؛ فعند شكلوفسكى أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب، لأنها فى ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهى واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته. وعندما يبحث المرء فى الفن فلا ينبغى له أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة، التى هى آلات لإحداث التأثير، بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك. وفى هذا المجال يستكشف شكلوفسكى المبادئ التى تقود خطاه فى تحليل الأعمال الفنية وتقويمها. وعنده أن الإدراك العادى، الذى يرتبط باللغة اليومية، يتجه إلى أن يصبح إدراكا مألوفًا آليًا.

وتقودنا « الصياغة الجبرية » للإدراك، أو « جعله آليا » – تقودنا لا محالة إلى الإخفاق فى « رؤية » الشئ، فإذا بنا – بدلا من ذلك – نتعرفه لا أكثر، أى ندركه بطريقة مألوفة.

ومن جهة أخرى فإن وظيفة الفن هى أن يُجَرِّد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشئ إلى الحياة مرة أخرى. ومن هنا يصبح دور المتلقى بالغ الأهمية، وبمعنى ما، يكون الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل؛ فمن الممكن أن يكون الشئ قد أُبدع نثريا وكان إدراكه شعريا، أو قد يكون – على النقيض – قد أُبدع شعريا وكان إدراكه نثريا.

هذا يبين أن صفة الفنية التى تُعزى إلى الشعر فى شئ بعينه هى

نتيجة إدراكنا؛ فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي تلك التي أبدعت بأدوات خاصة الغرض منها هو أن يتم إدراك هذه الأشياء بأكبر قدر ممكن من اليقين على أنها أشياء فنية (١، ص ص ٦ - ٧).

وعلى الرغم من أن هذا التعريف يدور حول نفسه فإن معناه العام واضح؛ فهذه الأشياء، وهذه الأشياء وحدها، التي تم إدراكها على أنها أشياء فنية؛ على أنها انحرافات عن المدركات المألوفة والآلية، هي التي تستحق أن توصف بأنها «فنية». ومن هنا يصبح الإدراك وليس الإبداع، ويصبح التلقى وليس الإنتاج، هما العنصران المُكَوّنان للفن.

وانطلاقا من هذا الأساس الجمالي المعرفى (الإبستمولوچى)، الذى شارك فيه إلى مدى بعيد الشكلانيون الأوائل، يصبح من السهل فهم السبب فى أن «الأداة» أصبحت وسيلة للتحليل الأدبى؛ لأن الأداة هى الوسيلة التى تجعلنا على وعى بالأشياء؛ فهى التقنية التى تجعل الشئ قابلا للإدراك كما تجعله فنيا. ولهذا السبب وضع رومان جاكبسون فى محاضرة له عن الشعر الروسى المعاصر، ألقاها فى عام ١٩١٩ - وضع هذا المفهوم فى صميم عملية التفسير الأدبى (٢، ص ص ١٨-٣٥). ولما كان موضوع البحث الأدبى ليس هو الأدب بل الأدبية Literaturnost، أى الخاصية التى تجعل العمل أدبيًّا؛ ولما كانت الأدبية تحدد بالأدوات، فلا مفر من الانتهاء إلى أن العناية بالأداة هى مهمة النقد «فإذا كان البحث الأدبى يرغب فى أن يصبح علمًا، فإنه يحتاج عندئذ إلى أن يتقبل «الأداة» بوصفها (بطله) الوحيد» (٢، ص ص ٣٠-٣٣).

وعلى كل حال يبدو أن معنى هذا المفهوم وتطبيقه قد اختلفا على نطاق واسع بين الممارسين الشكلانيين المختلفين. وقد صنف چاكبسون، فى خطابه

(*) أى بالأجزاء التى تلحق بنهاية الكلمة فتغير من دلالتها، مثل: كتب، كتاب، كتابة. إلخ.. (المترجم).

الذى اقتبسنا منه من قبل، اللعب باللواحق(*)، والقرابة بين وحدتين (التوازى، المقارنة، الاستعارة)، وجملة متنوعة من السمات اللغوية - صنفها تحت اسم «الأداة».

ويتحدث أيكنباوم Eikhenbaum فى تحليله «المعطف» لجوجول عن أداة الاسكاذ Skaz(*) الأساسية (١، ص ص ١٣٤ - ١٣٥)، مستهدفًا بيان طابع الربط بين الأدوات المفردة (١، ص ص ١٤٦ - ١٤٧). أما يورى تنيانوف Jurii Tynianov فإنه يحذّر من النظر إلى الأداة نظرة سكونية؛ لأن أهمية الأداة لا تتمثل فى مجرد وجودها بقدر ما تتمثل فى الوظيفة التى تقوم بها فى عملية التطور الأدبى (١، ص ص ٤٠٢ - ٤٠٣). وهناك ثلاثة عوامل يبدو أنها تربط بين هذه الاستخدامات المختلفة بعض الشىء لمصطلح الأداة: العامل الأول يتمثل فى أن الأداة عُدت على وجه الحصر عنصراً شكليًّا، أى طريقة بناء العمل الفنى، فمجالها أحرى أن يرتبط بتكوين العمل منه بالمحتوى. والعامل الثانى أن الأداة تؤدى وظيفتها ووراءها خلفية بعينها، سواء أكانت هى اللغة اليومية أم التقليد الأدبى. وأخيراً فإن الأداة - وهذا أهم ما يعنينا هنا - هى العنصر الذى يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلا من العمل نفسه شيئًا ذا قيمة، وموضوعا جماليا أصيلا.

التغريب Defamiliarization

إن مفهوم التغريب عند شكلوفسكى هو، من جهة أخرى، المفهوم الذى غلب الربط بينه وبين الأداة. والواقع أنه يصعب من خلال مقالاته الباكرة تأكيد ما إذا كان التغريب نمطا من الأداة أو هو الخاصية المحددة له. وفى كلا

(*) من مفردات الشكلانيين الروس وبخاصة أيكنباوم، وتعنى شكل الكتابة الذى يظن أنه يحقق فى الأسلوب «اتجاها» نحو «الحديث الشفاهى». انظر فى استخداماتها النظرية لديهم:

Francis Barker et. al (eds): Literature, Politics and Theory (Methuen, London 1986, pp. 117 - 20 (المترجم).

الحالين فإن « التغريب » Ostranenie يشير إلى خاصية بين القارىء والنص تنزع الشئ من حقله الإدراكى العادى. وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسى فى الفن أجمع:

«إن أداة الفن هى أداة «تغريب» الأشياء، وأداة الشكل الذى أصبح صعبًا، أى الأداة التى تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك فى الفن هى غاية فى ذاتها، ولابد من إطالتها» (١، ص ص ١٤ - ١٥).

ومن خلال مجموعة من الأمثلة المأخوذة من تولستوى راح شكلوفسكى يشرح كيف كان استخدام هذه الأداة. فتولستوى يغرِّب عملية الجَلْد عن طريق الوصف، ومن خلال محاولته تغيير شكلها دون تغيير جوهرها؛ كما أنه فى روايته كلستومر Klostomer يسمح للحصان أن يقوم بدور الراوى، موجها بذلك إصبع الاتهام إلى المِلْكية الخاصة؛ ثم إنه فى رواية «الحرب والسلام» يصور المعارك تصويرا غريبا لكى يعمق الإدراك (١، ص ص ١٦ - ٢٣).

وفى الحق إن هناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما فى هذه الأمثلة؛ فمن جهة تُلقى هذه الأدوات الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية، على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها فى ضوء جديد ونقدى. ومع أنه لا يبدو أن شكلوفسكى قد استخلص أى نتيجة من خلال هذا المنهج فى الكشف عن الظلم، أى ظلم، فإن هذا الجانب يقترب بالتأكيد أشد الاقتراب مما قصده برتولدبريخت بما سماه «جوهر التغريب».

ومن جهة أخرى فإن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه؛ فهى ترغم القارئ، بمعنى ما، على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصرا من عناصر الفن. ومع ذلك فإن الأهم من منظور نظرية التلقى هو أن شكلوفسكى هنا يقوم بصياغة مُكَوِّن أوّلى من مكونات عملية القراءة. إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف

عملية أو إدراكية، يظل عملية تُنشئ علاقة بين القارئ والنص؛ وهذه الفاعلية نفسها هى التى تحدد الأدب بوصفه فنا.

وقد أدى التركيز على أداة التغريب بالشكلانيين على نحو طبيعى للغاية إلى الاهتمام بأولئك المؤلفين، أو بتلك الحركات التى تحاول عن وعى الكشف عن طبيعة الأدب من خلال انكشاف الأداة (Obnazhenie Prieme). ومن هذه الوجهة يصبح لشعراء الطليعة، وللهجائين، ولكتاب المحاكاة الساخرة، أهمية خاصة؛ لأن وظيفة كتابتهم تتمثل فى جعل القارئ على وعى بالعمل بوصفه فنا. وقد ينظر إلى عملية الكشف عن الأدب على أنها تغريب وُضع فى المستوى الثانى من القوة. وفى حين تكتفى التقنية الأخيرة بمجرد الكشف عن جملة مختلفة من التقاليد، جاذبة الانتباه مرة أخرى إلى الشكل نفسه، تكشف التقنية السابقة عن الأدوات ذاتها وهى تقوم بوظيفتها فى تشكيل الفن. ومن ثم لجأ چاكبسون إلى هذه الفكرة فى مناقشته للشاعرين المستقبليين فلاديمير ماليونوفسكى وفكتور كلينيكوف؛ فكل من هذين الشاعرين الغنائيين جعل التقنية ظاهرة للعيان (٢، ص ص ٣٢ - ٣٣، ٥٨ - ٥٩). وتبرز أفكار مماثلة فى دراسة شكلوفسكى المشهورة عن رواية «ترسترام شاندى» (١، ص ص ٢٤٤ - ٢٩٩). ويتميز ستيرن (مؤلف الرواية)، وهو «صاحب ثورة فى الشكل» عن أسلافه فى أنه يقدم الشكل على ما هو عليه، بعيداً عن أى إثارة. وعثور شكلوفسكى على عناصر متوازية بين جهود ستيرن وجهود المستقبليين، وقدرته على تأكيد أن «توسترام شاندى» هى «النموذج الأوفى للرواية فى الأدب العالمى»، هما فى بساطة نتيجتان منطقيتان للنظرية الشكلانية فى الأداة.

ومع ذلك فإن تنيانوف هو الذى انتهى إلى وجهة نظر مختلفة وثورية فى مسألة انكشاف الأداة؛ فقد أدرك أن كشف الأداة يمكن أن يصبح هو نفسه عملا آليا، كما حدث فى الواقع مع الأجيال التالية لستيرن فى أواخر القرن الثامن عشر.

عندئذ يصبح الشئ الضرورى هو العودة إلى إخفاء الأداة؛ وبهذه الطريقة وحدها يستطيع المرء أن يفسر الطابع الدينامى للتاريخ الأدبى (١، ص ص ٤٠٨ – ٤٠٩). وما زال تنيانوف يستند هنا كذلك إلى توجه يتساوق ونظرية التلقى؛ فهو فى تصحيحه فكرة شكلوفسكى عن انكشاف الأداة مازال يعتمد على عملية إدراك العمل الفنى؛ فالأداة لا ينبغى لها أن تختبئ إلا عندما يكون القارئ قد تحقق من طبيعتها المألوفة فى حال تكشفها.

وتمتد أهمية دور القارئ فى العملية الأدبية إلى ما وراء التنبه إلى الصفات الشكلية للأداة. ويعد مقال بوريس توماشيفسكى Boris Tomashevskii المسمى «الأدب والسيرة»[٢]، مثالا ملائماً على ذلك. فإذا أخذنا فى الحسبان رفض الشكلانيين للدراسة التقليدية فى اعتمادها على المنهج القائم على دراسة «حياة الشخص وعمله»، كان لنا أن نتوقع أن تُستبعد السيرة على وجه الخصوص من مجال الدراسات النقدية. ولكن هذا لا يكون كذلك إلا عندما يستخدم الدارس السيرة من أجل إضاءة حياة المؤلف. وهى لا تكون صادقة، فيما يذهب إليه توماشيفسكى، عندما ينظر فيها الإنسان بحثا عن وظيفتها الأدبية. ذلك بأن العلاقة بين السيرة والأدب ليست مسألة تتعلق بأصل العمل ووصفه، ولكنها على الأرجح تتعلق بتلقيه. «ومع ذلك فينبغى لنا – قبل أن نتمكن من تقديم إجابة عن هذه الصلة – أن نتذكر أن الأدب الإبداعى لا يوجد من أجل مؤرخى الأدب، بل من أجل القراء، وأنه ينبغى لنا أن نأخذ فى الحسبان الكيفية التى تعمل بها سيرة الشاعر فى وعى القارئ». (ص ٤٧).

وفى حين يمكن أن تكون سيرة الحياة الفعلية مهمة بوصفها ظاهرة ثقافية، فإن المؤرخ الأدبى لا يهمه إلا أسطورة حياة المؤلف، أى «السيرة المثالية». وعلى سبيل المثال فإن صورة بوشكين أو روسو أو ڤولتير فى ذهن القارئ تكون لها فاعليتها فى تفسير أعمالهم وتقويمها. والمؤكد أنه ليس لكل المؤلفين سير حياة مناسبة، حتى أولئك الذين لا يبقون منهم مجهولى الأسماء

بادق معاني الكلمة - ؛ فهناك كُتّاب لهم سيرة، وكُتّاب لا سيرة لهم (ص ٥٥)، على نحو ما يؤكد توماشيفسكى. ذلك بان هناك « عهوداً كانت شخصية الفنان فيها لا أهمية لها على وجه الإطلاق لدى الجمهور » (ص ٤٧)، ولم يصبح لاسم المؤلف وشخصيته دور فى تصورنا إلا مع حلول « عملية إضفاء الطابع الفردى على القدرة الإبداعية » (ص ٤٨). ولكن الأسطورة التى يخلقها المؤلف فى هذه الحالات (وربما أضفنا تلك التى تخلقها الأجيال فى المستقبل) تصبح « حقيقة أدبية ». ومن ثم فإن القراءة الملائمة لكاتب بعينه لا تعتمد على تحليل الأدوات الشكلية وحده؛ فالسيرة النموذجية - من منظور القارئ - هى عنصر توصيل أساسى بين النص والجمهور.

التطور الأدبى:

ما تزال هناك منطقة إضافية كان للنظرية الشكلانية فيها تاثير على نظرية التلقى، هى - على وجه التعيين - التاريخ الأدبى. ذلك بأن نظرية التطور فى الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الاداة؛ إذ إنه لما كان شكلوفسكى قد عَرف الأداة على أساس قدرتها على تغريب التصورات، ولما كانت الممارسة الأدبية الراهنة تقرر - إلى حد ما - ما هو مالوف، فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يحدث عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة. والنتيجة هى - كما أشار فريدريك جيمسون - « ثورة فنية دائمة »[٣]؛ تعاقب للأجيال والمدارس، التى تحاول كل منها فى دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة.

ومع ذلك فإن الاستعارة ذات المدلول السياسى تخفق فى القبض على جانب مهم من تاريخ الأدب الشكلانى؛ فما يزال من الممكن ترسيخ نوع من الاستمرارية فى هذه العملية « الثورية »، كما أنها لا تتمثل فى مجرد نفى المرء لأسلافه. وقد أكد شكلوفسكى أن أى مدرسة أدبية جديدة تعتمد لا محالة فى مبادئها الاساسية على ميراث منسى أو غير سائد. والموروث عنده لا ياتى

عن طريق الأبوة patrilineal الأخرى عن طريق الخؤولة avuncular. ومن هنا فإن التاريخ الأدبى «يتقدم» حقًا، ولكن فى خط متكسر أكثر منه منتظماً. ويخلص شكلوفسكى إلى أن الأمور على مستوى الممارسة ليست بهذا القدر من البساطة:

أن التشكيلة الجديدة لا تكون فى العادة مجرد مثال لإحياء شكل أقدم، ولكنها تنطوى على حضور لملامح (وإن كان لها دور ثانوى) موروثة عن أسلافها المتوجين(٤).

ولكن «التولد الذاتى الجدلى للأشكال الجديدة»(٥)، يحدد على العموم طبيعة التاريخ الأدبى، ويشرح قيام المدارس الأدبية وسقوطها.

ومرة أخرى يقطع تنيانوف شوطا بعيداً فى سبيل تنقيح وجهة نظر شكلوفسكى التى تتسم بأحادية النظر إلى حد ما. ويمكن النظر إلى إسهامه فى وضع نظرية فى التاريخ الأدبى، شأنه شأن «كشفه عن سر الأداة»، على أنهما تصحيح لمغالاة شكلوفسكى، على الرغم من أنه ينبغى ملاحظة أنه يشارك رفاقه الشكلانيين أكثر معتقداتهم جوهرية. وعلى سبيل المثال فإنه يبدو كما لو كان يحتفظ بفكرة التجديد الشكلى بوصفه عنصرا حاسما فى التاريخ الأدبى (ومن ثم فى الطبيعة الأدبية الجوهرية للعملية فى مجملها)، وبافتراض أن التطور يتم عن طريق النقلات المفاجئة والصراعات. ومع ذلك فإنه فى عام ١٩٢٩ يتبنى فى مقاله المهم «عن الثورة الأدبية» موضوعين يجاوز فيهما نظرية شكلوفسكى إلى حد بعيد (١، ص ص ٤٣٢ - ٦١). أما الأول فيتعلق بخاصية الأدب النوعية والوظيفية. وقد استطاع بطرحه هذه الأفكار أن يفهم التطور الأدبى على أنه «إحلال نظام مكان آخر» (١، ص ص ٤٣٦ - ٧)، وبتمييزه بين الوظائف الذاتية (تلك الوظائف التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى نوع أدبى ما) والوظائف المتزامنة (تلك التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى عمل مفرد) - استطاع أن يشرح

بطريقة أكثر تميزاً ألوان الصراع المختلفة، والإحلالات، والتشويهات، وألوان المحاكاة الساخرة، التى تشخص ما يطرأ من تغيرات على التقنية الفنية.

أما الفكرة الثانية، التى تنشأ عن هذا المنحى الوظيفى، فتتعلق بمصطلح «السائد» dominant؛ وهى تعين العنصر أو جملة العناصر التى يُدفع بها إلى الصدارة فى عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها. ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب فى التاريخ الأدبى على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى. على أن هذه الأخيرة لا تُستبعد نهائيًا من النوع، ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية، لكى تعود فتظهر فيما بعد فى ثوب قشيب. ولا يخفى ما ينطوى عليه هذا الشرح من مدد جديد لنظرية التلقى؛ فهو لا يعين على تفسير ما يطرأ من تغيرات فى القواعد الأدبية فحسب، بل يعين كذلك على تفسير ما يطرأ من تحول فى المسلك النقدى عند الحكم على الأعمال الأدبية «العظيمة» خلال الحقب المختلفة. فإذا كان عمل ما على درجة كافية من الثراء فيما يتيح من إمكانات تفسيرية، فإن تغيرا ما فى العناصر السائدة سيفضى ببساطة إلى تعرف بعض الملامح فيه، التى لم تكن حتى ذلك الحين ملحوظة، والثناء عليها. وقد كان لهذه الأفكار الخاصة بديناميات التاريخ – على نحو ما سنرى وشيكًا – استخداماتها عند كل من ياوس فى فكرته عن «أفق التوقعات»، وإيزر فى فكرته عن «الفجوات»، وفكرته عن «المبهمات» indeterminacies.

رومان إنجاردن

التلقى عند إنجاردن :

اختلف اتجاه العمل الذى قام به رومان إنجاردن عن اتجاه عمل الشكلانيين الروس. والواقع أن هذا نفسه يطرح على نظرية التلقى حالة جديرة بالدراسة. ولما كان إنجاردن تلميذا لإدموند هوسرل، مشتغلا فى المحل الأول بمسائل الفلسفة، فقد عرض لمشكلات الأعمال الفنية الأدبية من واقع هذه

الاهتمامات الأدخل فى باب التنظير. لقد أمده العمل الفنى الأدبى - وفقًا لما كتبه هو نفسه فى عام ١٩٣٠ - بالنموذج المثالى.

. لِشَئ لا يتطرق الشك إلى قصديته الصرف؛ وعلى أساسه يستطيع المرء أن يدرس الأبنية الجوهرية لطراز الوجود الماثل فى الشئ القصدى الصرف، دون الخضوع للأفكار الناشئة عن أخذ الحقائق الموضوعية الواقعة فى الحسبان(١).

وقد كان دافعه الأساسى إلى التحول إلى دراسة النظرية الأدبية يرتبط ارتباطًا مباشرًا ببحثه فى إشكالية المثالية والواقعية، حيث يقع العمل الفنى الأدبى عنده خارج هذه القسمة الثنائية. والعنوان الفرعى عنده «العمل الفنى الأدبى؛ بحث على تخوم الوجود (الأنطولوچيا) والمنطق ونظرية الأدب»، يؤكد هذا المطمح الفلسفى.

ولكن أهم استجابتين لعمل إنجاردن تميلان إلى إهمال اهتماماته الفلسفية الرئيسية إن لم تنكرا علاقاته بالفلسفة الظواهرية. وعلى سبيل المثال فإن رينيه ولك فى تلقيه لفكر إنجاردن قد ربط بينه وبين مبادئ «النقد الجديد». وعلى الرغم من أن اسمه لا يظهر فى كتاب «نظرية الأدب»(*)، (١٩٤٦) إلا لمامًا؛ فمن الواضح أن عمله كان مهما لتفكير ولك، خصوصًا فى مناقشته «طراز الوجود» الخاص بالعمل الأدبى. ولم يكن موضوع الواقعية/ المثالية هو ما ربط بين عمل إنجاردن وولك، وبينه بين حركة «النقد الجديد» الأنجلو أمريكية فى مجملها، بقدر ما كان إلحاحه على تحليل الأدب من داخله؛ فالنقاد الجدد يشتركون مع إنجاردن فى وجهة النظر القائلة بأن العمل نفسه ينبغى أن يكون مدار البحث. وقد كان انتشار هذا التصريح المنهجى الفاصل، ودور ولك على وجه الخصوص فى الترويج له، شاهدا على أهمية هذا الجانب فى الصورة التى

(*) المقصود هو كتاب «ولك» و «وارن» الذى يحمل هذا العنوان، وهو مترجم إلى العربية ومعروف (المترجم).

استُقبل بها إنجاردن.

ومع ذلك فهناك بُعْد آخر لنظرية إنجاردن، تكشّف فى ألمانيا خلال العقد ونصف العقد الماضيين. ففى حين كان تأثير إنجاردن القديم فى ألمانيا يُعزى كذلك إلى منحاه «الجوانى» intrinsic، أصبح إنجاردن فى الآونة الأخيرة يعرف بدراسته لعملية القراءة، وبخبرته بالأعمال الأدبية. وقد كان هذا التحول فى التأثير نتيجة إلى حد ما لتلقى عملين مختلفين له. ففى حين استمد كل النقاد الجدد معرفتهم من كتابه «العمل الفنى الأدبى»، كان نشر كتابه «الخبرة بالعمل الفنى الأدبى» فى ألمانيا فى عام ١٩٦٨ إيذانًا لأصحاب نظرية التلقى المنتظرين بأن يروا على نحو أوضح اهتمام إنجاردن بالعلاقة بين النص والقارئ(٣). ومع ذلك فلا النقاد الجدد، ولا أصحاب نظرية التلقى، يلوح أنهم اهتموا بالمسائل الفلسفية الأوسع نطاقًا، التى جذبت إنجاردن إلى موضوعه.

بنية المبهم:

إن أكثر جانب فى عمل إنجاردن تأثيرا فى النقد الألمانى الحديث، وهو تحليله للمعرفة، يقوم على أساس مفهوم العمل الفنى عنده؛ فهو يرى أن العمل الأدبى كيان قصدى صرف، أو خاضع لقوانين مختلفة، بمعنى أنه عمل لا هو معيَّن بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته (كما هو الشأن فى الأشياء الواقعية والأشياء المثالية على السواء)، لكنه يعتمد بالأحرى على فعل الوعى، وهو يتشكل من أربع طبقات أو أربعة أطوار، كل منها يؤثر فى سائرها، ومن بُعْدَين متمايزين. فى الطبقة الأولى، التى تشمل «المادة الأولى» للأدب، كالأصوات اللفظية (Wortlaute)، وكتلك التشكيلات الصوتية التى تتكون على أساسها - فى هذه الطبقة لا نعثر على الأشكال الصوتية التى تحمل المعانى فحسب، بل نجد كذلك الطاقة المحدثة للتأثيرات الجمالية، كالإيقاع والقافية.

وتضم الطبقة الثانية كل الوحدات الحاملة للمعنى (Bedeutungseinheiten)، سواء أكانت كلمات أم جملا أم وحدات مكونة من جمل متعددة. أما الطبقتان الثالثة والرابعة فتتألفان من الأشياء المعروضة (Dargestellte Gegenstande) ووجهات النظر المؤطرة (schematisierte Ansichten) التى تظهر هذه الأشياء عن طريقها. وهذه الطبقات الأربع فى مجموعها، التى تمثل البعد الأول للعمل الفنى الأدبى، تحدث تآلفا متعدد الأصوات (بوليفونيا)، يربط إنجاردن بينه وبين القيمة الجمالية. أما البعد الثانى، وهو البُعْد الزمنى، فيتضمن سياق الجمل، والفقرات، الفصول، التى يشتمل عليها العمل الأدبى.

فيما يتعلق بنظرية إنجاردن فى الخبرة بالعمل الأدبى يصبح المهم على وجه الخصوص، هو الفكرة القائلة بأن هذه الطبقات وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلا أو «بنية مؤطرة» يقوم القارئ بإكمالها. ومن الممكن بكل سهولة ملاحظة هذا فيما يتصل بالطبقتين الثالثة الرابعة، اللتين تتعلقان بالأشياء المعروضة. وعلى النقيض من الأشياء الواقعية، المعينة بصورة جلية وبوجه عام (أى فى كل الأحوال) (العمل الأدبى، ص ٢٤٦) – ليست هناك مواضع لا يمكن أن تكون فيها هذه الأشياء معينة فى ذاتها تعينًا تاما – تُبرز الأشياء المعروضة فى العمل الأدبى «مواضع» أو «نقاطا» أو «مواقع» تتسم بالإبهام (unbestimmtheitsstellen). وقد كتب إنجاردن يقول «إننا نعثر على موضع الإبهام هذا حيثما كان من الصعب القول – على أساس من الجمل التى يشتمل عليها العمل – بما إذا كان شئ معين أو موقف موضوعى يحمل صفة مميزة بعينها» (الخبرة بالعمل الأدبى، ص ٥٠).

ووفقًا للنظرية الظواهرية يكون للأشياء جميعا عدد لا نهائى من المحددات. وليس فى مقدور أى فعل للتعرف أن يأخذ فى الحسبان كل محدد من محددات أى شئ بعينه. ولكن فى حين ينبغى لكل شئ واقعى أن يكون له

محدد معين – فالشئ الواقعى لا يمكن أن يحمل لونًا وحسب، بل ينبغى أن يكون له لون بعينه – فإن الأشياء فى العمل الأدبى، من حيث إن وحدات المعنى ومناحيه هى التى تبرز خصائصها بصورة متعمدة – هذه الأشياء ينبغى لها أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الابهام. وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقرأ هذه الجملة: «قذف الطفل بالكرة»، فإننا نُواجه بعدد لا يحصى من «الفراغات» فى الشئ المعروض.

هل الطفل فى هذه الحالة فى العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، هل هو أحمر الشعر أو أشقر – هذه الملامح كلها غير قائمة فى هذه الجملة، وهى لذلك تشتمل على «فراغات» أونقاط من الإبهام. لابد لكل طفل من سن ونوع ولون بشرة ولون شعر؛ ولكن حتى لو أن هذه الجملة موضع النظر، أو الجمل التى تليها، تكفّلت بصفات الطفل هذه، فسوف يبقى هناك بالضرورة صفات أخرى لم تُعَيّن ولم تُحدود. على أنه من الممكن للنص – بطبيعة الحال – أن يحدد أو يشير على الأقل إلى حدود لمدى الإبهام، دون ذكر للتفصيلات؛ فلو أن الجملة المذكورة آنفا وقعت فى رواية تدور أحداثها فى السويد، لربما ملْنا إلى تخيل أن الطفل قوقازى أشقر. ولكن ليس هناك قدر من التفصيل أو الإشارة فى وسعه أن يذهب بالإبهام كله. ومن ثم فإن كل عمل أدبى، بل كل شئ أو جانب معروض، ينطوى – نظريًا – على عدد لا نهائى من المواضع غير المتعينة.

التحقق العيانى التجسيد

Concretization and concretion

والآن، فإننا نتفاعل مع العمل الأدبى خلال عملية القراءة بطرق مختلفة. وعند إنجاردن أن خبرتنا تقوم بدور حيوى بالنظر إلى كل طبقات العمل. فالطبقة الخاصة بأصوات اللفظ قد تصبح ظاهرة خلال الإلقاء، أو بمجرد التحقق من الأصوات ومن الصور الصوتية خلال القراءة الصامتة. وبالطريقة

نفسها لا تستطيع القراءات الفردية، إذا كانت لديها الكفاءة على الإطلاق، أن تتجنب التحقيق الفعلي لقدر لا بأس به من الوحدات المعنوية. وكذلك تحتاج الفراغات فى البنية الزمنية (التى تسمى البعد الثانى للعمل) لأن تُملأ حتى يصبح النص مفهومًا.

ولكن ربما كان أهم نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرة فى النص، أو بملئها. وقد جرت عادة إنجاردن على الإشارة إلى هذا النشاط على أنه تحقق عيانى للأشياء، وإن كان يستخدم هذا المصطلح كذلك، خصوصًا فى كتابه «العمل الفنى الادبى»، للتمييز بين الصورة المفهومة للعمل الادبى وبنيته الهيكلية؛ بين الموضوع الجمالى والعمل المبدع. ويشير التحقق العيانى فى معناه الأضيق إلى أى «إكمال لعملية التعيين»؛ إلى أى مبادرة يقوم بها القارئ لملء أى موضع من مواضع الإبهام (الخبرة بالعمل الادبى، ص ٥٣). ومع أن هذا النشاط غالبا ما يكون لا شعوريا، فإنه عند إنجاردن على الأقل، يمثل جانبا أساسيا فى فهم العمل الفنى الأدبى؛ فبدون عمليات التحقق العيانى لن يبزغ العمل الجمالى بعالمه القائم من بنيته الإطارية(٤).

ولكن القراء فى ممارستهم عملية التحقق العيانى يجدون الفرصة كذلك لإعمال خيالهم. ذلك بإن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية، يضيف إليها إنجاردن المهارة وحدّة الذهن كذلك. أضف إلى هذا أنه ما دامت عمليات التحقق العيانى تُعد نشاطا خاصا بأفراد القراء، فإنها يمكن أن تخضع لمجال واسع من التنوع؛ فمن الممكن أن تؤثر الخبرات الشخصية، والأحوال المزاجية، وسلسلة كاملة من الاحتمالات الأخرى - أن تؤثر فى كل عملية التحقق العيانى، ومن ثمّ لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العيانى تماثلا دقيقا، حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد.

ويستخدم إنجاردن لفظ التحقق العيانى بمعناه الأعم ليعين فى نص بعينه

نتيجة تحقيق الإمكانات، وإضفاء الطابع الموضوعي على وحدات المعنى، والطابع العياني على الاشياء المبهمة. وهذا يحدث - وفقًا لما كتبه - عندما تحرز تلك المناحي تعينها الملموس، و « ترقى إلى مستوى التجربة الإدراكية الحسية (كما هو الآن فى حالة المسرحية)، أو إلى مستوى التجربة الخيالية (كما يحدث فى القراءة) (العمل الادبى، ص ٣٣٩) . وتجنبا لاختلاط الامر، يمكننا أن نشير إلى التحقق العيانى فى هذا الاستخدام بوصفة « تجسيدا » للعمل (الادبى) .

لقد كان إنجاردن حريصًا على ألا يساوى بين تجسيد العمل وفهمه،أو بين تجسيده والحالة النفسية؛ فعلى الرغم من أن التجسيد « مشروط فى وجوده بالتجارب المماثلة » لدى القارئ، يبقى أن العمل الادبى هو الذى يحدده . من هنا فإن التجسيد - حين تؤخذ تجربة الفهم فى الحسبان - « يصبح متعاليًا، شأنه شأن العمل الادبى نفسه » (العمل الادبى، ص ٣٣٦) . ولكن فى حين أن تجسيدات أى عمل لا يمكن حصرها، يظل العمل نفسه ثابتًا لا يتغير. وبهذا يفرق إنجاردن تفرقة نظرية حادة بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ فى تحقيقه هذه البنية.

أضف إلى هذا أنه فى حين قد يتضمن التحقق العيانى للعمل الادبى ممارسة جمالية، لا يكون هذا سوى بديل واحد للممارسات الأدبية الممكنة. يفرّق إنجاردن أول الأمر بين التجربة غير الجمالية، أو الواقعة خارج النطاق الجمالى - ويمثل لذلك بباحث كلاسيكى يقرأ الإلياذة لكى يعلم الطلبة عادات الإغريق القدامى - والتجربة الجمالية ذاتها. أضف إلى هذا أنه يعلق فى إسهاب على طريقتين فى الاتصال بالعمل الادبى هما أكثر اتسامًا بالحذق؛ تتمثل الأولى فى المعرفة قبل الجمالية بالعمل، والثانية فى المعرفة التأملية الجمالية بالعمل بعد تجسيده (الخبرة بالعمل الأدبى، ص ٢٢١ - ٣) . ويربط إنجاردن بين الطريقة الثانية وعملية التقويم الفنى؛ أما طريقة النشاط الحاذق الأولى، التى ينتج عنها « إعادة بناء » العمل الأدبى، فتتمثل فى فحص البنية

الإطارية للعمل، وتأسيس «القيم الفنية» التى تجعل عمليات التجسيد، كما تجعل القيم الجمالية فى الأعمال الأدبية الأصلية، أمرًا ممكنًا، ينبغى – على المستوى النظرى – أن يكون فى وسع الباحثين الوصول إلى اتفاق فيما يتصل بإعادة بناء العمل الفنىّ الأدبى.

التجسيد والتحقق العيانى الملائم والخاصيات الميتافيزيقية:

مهما يكن من أمر فإنه ينبغى لنا، وقد وصلنا إلى هذه المرحلة، أن نشرع فى معارضة منظومة إنجاردن الفكرية. ذلك بأننا حتى إن وافقناه على أن الصور التجسيدية لعمل ما لابد أن تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى قراءة، فما الذى يحملنا على الاعتقاد بأن الاتفاق المطلق ممكن فيما يتعلق بالأبنية التى تسمح بهذه الصور التجسيدية؟ وعلى الرغم من أننا قد نسلم بوجود بعض الأبنية الثابتة – الواقع أنه من الصعب علينا على مستوى العلامات المكتوبة فى صفحة ما، أن نتجنب هذه النتيجة – فإن هذا لا يستتبع أن تكون هذه الأبنية قابلة لتحديد هويتها على نحو تام، أو تحديدها وفقًا للأسس التى أقامها إنجاردن (مواضع الإبهام)، أو تكون محصنة ضد أنماط المشكلات نفسها، التى تؤثر فى عملية التحقق العيانى. وإذا كان الإبهام فى النص هو دائمًا بلا حدود، فمن الصعب التفكير فى الاتفاق النظرى الذى يرغب فيه إنجاردن، حتى مع استخدام «الإجراء التحليلى الهادئ» الذى يدافع عنه. وهنا يستولى على المرء الشعور بأن إنجاردن، وقد أصبح يواجه فى مستوى عمليات التجسيد والتقويم إبهاما قابلا للتحقق منه بصورة تجريبية (لا مشاحة فى الذوق de gustibus non est diputandum)، إنما ينقل التعيين ببساطة من مستوى التجسيدات إلى مستوى البنية المؤطرة. وفى حين يمكن لهذه النقلة أن تحل المسألة النظرية الخاصة بالاختلاف فى التفسير وفى الذوق، لا يعدو الأمر أنها تجعلنا فى المجال النظرى الصرف أقرب إلى العبارات التقريرية المحددة

عن النص.

وقد كان للدفاع عن هذا المستوى الهيكلي من التعين استخدامات أبلغ أثرًا في فكرة إنجاردن عن العمل الفني الأدبي وعن نشاط القارئ. فلما كانت الفراغات مواضع الإبهام من الممكن أن توصف وصفًا دقيقًا، فإن إنجاردن يشعر بأنه ينبغي أن يكون من الميسور تعيين حدود لعمليات التحقيق العياني كذلك، ويفترض - من ثم - أن هناك تحققات عيانية ملائمة وأخرى غير ملائمة. ومع أنه لا يمكن رفض هذه التفرقة ذاتها رفضا تاما - خصوصًا إذا كان لنا أن نحد على نحو ما من التفسيرات الغريبة و التحكمية - فإن الطريقة التي يربط بها إنجاردن بين التحققات العيانية الحقيقية و المعايير الأدبية التقليدية تمثل مشكلة لها خطورتها على نظريته.

ويمكن للمرء أن يُرجع انحياز إنجاردن المعياري أو «الكلاسيكي» إلى وصفه للعمل الفني نفسه؛ فعلى الرغم من أنه يحاول في بعض الأحيان أن يستوعب حركات أدبية أكثر حداثة، كالتعبيرية مثلا، في إطاره النظري، توحي كثرة المصطلح التقليدي عنده، والأمثلة المأخوذة من القواعد المتوارثة، بإهماله، إن لم نقل باستبعاده الكامل، للأعمال التجريبية غير الواقعية وغير القائمة على أساس المحاكاة. وقد تكرر لدى إنجاردن ربطه بين العمل الأدبي الفني وهذا النوع من المصطلحات المشحونة بالمعنى، مثل «التآلف»، أو «تعدد الأصوات»، أو «بؤرة التبلُّر»، أو «الوحدة». وفي اختصار فإنه يربط بينه وبين المفاهيم التي تعرّف الأعمال المفردة والأدب في مجمله على أساس من جماليات (بيوطيقا) تقليدية.

ويتضح هذا الميل إلى افتراض معيار [كلاسيكي] للعمل لتلقيه أكثر ما يتضح في مناقشة إنجاردن للخصائص الميتافيزيقية (العمل الأدبي، ص ص ٢٩٠ - ٩)؛ فقد كان لإيمانه الراسخ بأن «العمل الفني الأدبي يبلغ منتهاه في كشفه عن الخصائص الميتافيزيقية» (العمل الأدبي، ص ٢٩٤) نتائجُ باهظة

بالنسبة إلى مفهم الأدب ودور القارئ جميعا. لقد أدى هذا بإنجاردن – من ناحية – إلى أن يفترض للعمل «وحدة عضوية»، على الرغم من بنيته المتعددة المستويات؛ وعندئذ فإن مستويات العمل «لابد أن تتعاون بطريقة محددة على نحو متآلف، وأن تلبى مطالب بعينها» (العمل الأدبى، ص ٢٩٨). ومن ناحية ثانية تصبح الخصائص الميتافيزيقية هى القوى المتحكمة فى عملية التجسيد التى يقوم بها القارئ. وهنا يصبح القصور فى عملية التجسيد معادلا لافتقار القارئ إلى القدرة أو الرغبة لتحقيق العمل بوصفه كيانا كليا ينطوى على خصائص ميتافيزيقية ملازمة.

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالى، منفصل عن أى تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العيانى وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص. ومن هنا فإن التهافت الأساسى فى منظور إنجاردن الظواهرى لا يتعلق بإلحاحه على التجسيد الملائم للنص بقدر ما يتعلق بإخفاقه فى تفسير الطبيعة القائمة للعمل الفنى ومتلقيه على السواء. ومع ذلك فإن هذا التهافت الأساسى، على نحو ما سنرى وشيكا، هو على وجه التحديد ما تم تجنبه فى التحول إلى علم العلامات (السيميولجيا) على أيدى المنظرين فى مدرسة براغ.

بنيوية براغ
(جان موكاروفسكي وفيلكس فوديشكا)

إن عمل موكاروفسكى، أهم مُنَظِّر للأدب فى مدرسة براغ البنيوية، شأنه شأن كتابات الشكلانيين الروس، لم يكن فى الغالب معروفا فى ألمانيا قبل الستينيات المتأخرة. والواقع أنه بخلاف بضع مقالات بالفرنسية والألمانية كتبت خلال الثلاثينيات، لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى إنجازاته الكبرى إلا فى وقت متأخر نسبيًا. وقد امتدت الآثار الضارة لهذا التقصير لدى عالم

المتكلمين بالإنجليزية إلى اليوم الراهن. وعلى الرغم من أن مجلدين يشتملان على مقالات له قد صدرا بالإنجليزية مؤخرا فإنه لم يحظ فى أى مكان بما يدانى الاهتمام الذى يستحقه(١). حتى أولئك الوسطاء فى الترويج للبنيوية الفرنسية، التى تعد من وجوه كثيرة وريثة مدرسة براغ، قد أبدوا قليلا من العناية بعمله.

وعلى النقيض من ذلك فى ألمانيا، أصبح عمل موكاروفسكى على وجه الخصوص واحداً من أكثر المصادر النظرية سيادة خلال الستينيات الأخيرة والسبعينيات الأولى؛ ففيما بين ١٩٦٧ و١٩٧٤ ظهرت ترجمات ألمانية لكثير من أهم كتاباته. فضلا عن هذا فإن عمله سرعان ما أصبح مستقطباً لمناقشات تنطلق من جملة من المنظورات المختلفة. وحيثما كانت تذكر نظرية التلقى أو البنيوية فى ألمانيا خلال تلك السنوات، كانت الإشارة إلى موكارفسكى فى الغالب شيئًا مؤكدا.

نقد الشكلانية:

ويرجع الفضل جزئيًا فى هذا الانتشار إلى موكاروفسكى بوصفه امتدادا لمأثور «الشكلانية الروسية»، وعلى وجه الخصوص فى تلك المناطق التى يطور فيها مناحى مدرسته النقدية المتعلقة بالتلقى. وإنه ليبدو أنه كان حتى الثلاثينيات الأولى يعتنق المبادئ الأساسية للنظرية الشكلانية؛ فهو كذلك قد أحس – فيما يبدو – أن التحليل الأدبى لا ينبغى له قط أن يجاوز الحدود التى عينها العمل نفسه. ومع ذلك فإن رؤيته النظرية قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينيات؛ فقد بدأ يدرك أن التحليل الداخلى للنص، أو حتى أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان، كما هو الشأن عند تينيانوف، لم يكن كافيًا للتعامل مع الكيان المركّب للعمل الأدبى، خصوصًا فيما يتصل بالعلاقة بين الأدب والمجتمع.

وبالنظر فى مقال كتبه موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ فى مناسبة نشر ترجمة فى اللغة التشيكية لكتاب « نظرية النثر » لشكلوفسكى، يمكننا أن نقف على اعتراضات موكاروفسكى الحذرة، وإن كانت مؤصلة، على سلفه الشكلانى (الكلمة، ص ص ١٣٤ - ٤٢)؛ فهو حريص أولا على تسجيل ضرورة الشكلانية، ملتمسًا العذر لـ « أحادية النظر » العرَضية لشكلوفسكى من خلال استحضاره وضعية النقد الأدبى فى الزمن الذى كان يكتب فيه. يذهب موكاروفسكى إلى أن الشكلانية لم تكن سوى « شعار نضالى » استخدمه شكلوفسكى لمناجزة النظرية الأدبية التقليدية. وفضلا عن هذا فإن الشكلانية فى الواقع لم توجد قط بأى معنى صريح للكلمة؛ « فهى لم ترتبط بالواقع حتى فى ذلك الزمن الذى كانت تؤخذ فيه على أنها صياغة لبرنامج » (الكلمة ص ١٣٦). وهكذا استنقذ موكاروفسكى أجزاء من عمل شكلوفسكى، لا من خلال ذهابه إلى أن نظريته كانت ضرورة تاريخية فحسب، بل من خلال زعمه كذلك أن الإنجازات الأصلية للشكلانيين لم تكن حقا شكلانية على الإطلاق. والواقع أن موكاروفسكى يذهب إلى أن « شكلوفسكى قد مال نحو البنيوية منذ البداية » (الكلمة ص ١٣٧)؛ فمن خلال فهمه لبنية العمل الفنى على أنها تكوين دلالى مُركّب، وعن طريق تحطيمه للتعارض المراوغ بين الشكل والمحتوى، خطا الخطوات الأولى نحو الكشف عن الطبيعة العلامية Semiotic للفن. إن الشكلانية « الصرف »، التى لا تعرف سوى التطور الداخلى والذاتى للأدب، هى النقيض للنقد التقليدى فى تركيزه على الجانب الحيوى الخارجى وحده. ولكن ما استكشفه موكاروفسكى فى عمل شكلوفسكى، وما وضعه هو نفسه فى المركز من نظريته، هو تفسير الواقع الاجتماعى والنص الأدبى. ويخلص موكاروفسكى إلى أن البنيوية تمثل عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية.

الفن بوصفه نظاما دالا :

يتضح إيحاء موكارفسكى بنظرية التلقى أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا . ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فنى مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة فى كيانها الجوهرى ذاته . ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة فى الزمان . وهى كذلك لاحدّ لها من حيث الحجم أو المدى . ليس العمل الفردى إلا مثالا لبنية ما، فمن الممكن دراسة أى عمل لأحد المؤلفين ودراسة أشكال الفن المعاصرة، بل الأدب القومى أو العالمى، دراسة بنيوية كذلك (البنية، ص ص ٣ – ١٦) . أضف إلى هذا أنه لا ينبغى فهم البنيات على أنها وحدات مستقلة مكتفية بذاتها؛ فالتغيرات التى تطرأ على أى بنية مفردة – وعلى سبيل المثال استكشاف عمل مفقود لأحد المؤلفين – سوف تغير بالضرورة من إدراك بنيات أخرى لها اتصال بهذه البنية .

ولكن ربما كان الأهم فيما يتصل بهذه البنيات هو أنها تعمل بوصفها علامات . والحق أن موكاروفسكى قد عَرّف العمل الفنى بأنه علامة مركبة، أى « حقيقة علامية Semiotic fact » تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ، إلخ) (البنية، ص ص ٨٢ – ٨) . وقد استطاع – من خلال بصره بالعمل الفنى من هذا المنظور – أن يرفض على السواء النظريات التى تحيل إلى علم النفس فتوحّد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك، والنظريات التى تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى . وعن طريق إزاحة هاتين العقبتين، أصبح العمل الفنى يحتل مكانا فى السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية . وقد باشر موكاروفسكى هذا الفحص عن طريق تدقيقه النظر فى الطابع العلامى للعمل الفنى، الذى يؤدى وظيفته – فى منظوره – بطريقتين، بوصفه علامة موصلة، وبنية

مستقلة، في وقت معا. ،وهو في جانبه التوصيلي يشبه بالكلام Parole (أى المظهر الفعلى للكلام فى نظام لغة بعينها) . ومع ذلك فإن موكاروفسكى ينبه إلى أن العمل فى مجمله ينبغى أن يُفهم بوصفه « رسالة »؛ فلا ينبغى أن ينظر إليه على أنه « محتوى » يشتمل عليه وعاء أو « شكل » لا معنى له . ويقسم موكاروفسكى العمل الفنى بما هو بنية مستقلة إلى ثلاثة عناصر: العمل بما هو شيء (dilo - Vec) أو منتج مصنوع؛ والرمز الحسى الذى يتعلق فى مصطلح سوسير بالدال Signifiant و « موضوع جمالى » مستقر فى الوعى الاجتماعى، يؤدى وظيفته بوصفه « معنى » (البنية، ص ٨٨) (أى المدلول Signifie)، وعلاقته بالمدلول، تمثل الجانب المرجعى للعلامة .

ومع أن وظيفتى العمل الفنى كلتيهما تدرجان المتلقى فى الإطار التحليلى، ومن ثم تسهمان فى منظور يتوجه إلى التلقى، فإن المكون الثانى من مكونات العمل الفنى ربما كان فى أدائه لوظيفته المستقلة هو الأكثر إيحاء فيما يتعلق بالنظرية الأدبية . ذلك بأن تأكيد الوعى الاجتماعى يشير إلى المنطقة التى تميز موكاروفسكى عن كل من إنجاردن، الذى يفصل كذلك العمل بما هو منتج مصنوع عن تحققه الجمالى، والشكلانيين الروس، الذين كانت الحقائق المجتمعية تمثل لديهم عناصر دخيلة على الساحة النقدية غير مرغوب فيها .

إن نظرية موكارفسكى لا ترى فى الشخص المدرك فردا مثاليا مستقلا بذاته؛ فلا هو شخص ظواهرى مجرد، ولا هو مدرك مثالى يعرف التاريخ الأدبى معرفة دقيقة . والأصح أن المتلقى نفسه، رجلا كان أو امرأة، هو نتاج للعلاقات الاجتماعية . ومع أن موكاروفسكى ظل يستخدم فى كتاباته كلمة « الرائى » أو « المدرك » فى صيغة المفرد، فإنه يؤكد العملية الجمعية المنضوية فى عملية تلقى الفن، ومن ثم يؤكد فى مقاله الواعد الذى ظهر فى عام ١٩٣٦ بعنوان **« الوظيفة الجمالية، المعيار، والقيمة، بوصفها حقائق اجتماعية »** – يؤكد

الطبيعة الاجتماعية للعلامة وللمتلقى (٢) كليهما. وقد تجنب موكاروفسكى – بنظره إلى العمل الفنى على أنه علامة اجتماعية، وإلى الناظر فيه على أنه « كائن اجتماعي، أى عضو فى جماعة » (الوظيفة الجمالية، ص٨٣) – تجنب النزعة الذاتية الجمالية، كما تجنب النزعات المثالية فى مواقف الظواهرية والشكلانية. وبعبارة أخرى فإن علم العلامة Semiology عنده قادر على إدراك علم الاجتماع، لا عن طريق افتراض انعكاس آلى لحقيقة مستقرة من قبل، ولكن عن طريق افتراض تغلغل سابق للحقيقة الواقعة فى بنية الفن ذاتها وفى متلقيها.

البعد الاجتماعى:

ربما كان الانتقال إلى جماليات للتلقى متأثرة بالاتجاه الاجتماعى قد برز أوضح ما يكون فى مناقشة المعايير الفنية؛ فالجانب الاجتماعى –وفقًا لما يراه موكاروفسكى – لا يمكن فصله عن النظر فى المعيار:

> **إن تناول مشكلة المعيار الجمالى فى الإطار الاجتماعى ليس مجرد تناول ممكن، أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يعد – هو والجانب الفكرى من المشكلة – مطلبًا أساسيًا للبحث، حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب للتعارض الجدلى بين تنوع المعيار الجمالى وتعدده، وحقه فى أن يكون صادماً على الدوام. (الوظيفة الجمالية، ص٥٨).**

وعلى حين حدد إنجاردن مستوياته القياسية وفقًا للمثل الأعلى الكلاسيكى، وفهم الشكلانيون المعايير على أساس من المجال الأدبى الصرف للأشكال، رأى موكاروفسكى فى التفاعل الاجتماعى وحركة المعايير أهمية من الطراز الأول. وعلى الرغم من أنه كان فى اعتماده على جانب الإدراك الحسى وعلى زعزعة المألوف أقرب إلى الموقف الشكلانى، فقد أدرك أن الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الخارجة عن نطاق الجمالى تقوم

بدور مهم فى تأسيس المعايير وتغييرها . وهو لم يحصر اهتمامه - على خلاف ما صنع الشكلانيون - فى الفن الطليعى أو « الفن الرفيع »، ولكنه لاحظ بدلاً من ذلك - تغلغل « الفن الرفيع » فى طبقات المجتمع المختلفة، مثلما لاحظ تأثير الفن الشعبى على ما يسمى الفن الطليعى . والواقع أن اثنتين من أهم النتائج التى توصل إليها موكاروفسكى فيما يتعلق بالمعايير الفنية تتمثلان فى أن هذه المعايير ليست أبنية تصورية أبدية جامدة، وأن تعايش عدد من المعايير المختلفة بل المتعارضة أيضًا هو أمر من المألوف حدوثه . ويمكن للمرء أن يزعم فى شيء من الاطمئنان أن مفهوم المعيار عند موكاروفسكى يمثل على هذا النحو إضفاء للخاصية التاريخية على كلاسيكية إنجاردن المتصلبة، وإضفاء للخاصية الاجتماعية على نظرية أدبية الأدب Literaturnost المغلقة، كما هى فى التراث الشكلانى .

إن توجه موكاروفسكى نحو دور الشخص المدرك فى تأسيس الموضوع الجمالى له دلالات بعيدة المدى فى جملة سلسلة المصطلحات الأدبية التقليدية . ومفهوم القصدية يعد مثالاً على هذا (البنية، ص ص ٨٩-١٢٨) . لقد رفض موكاروفسكى - شأنه فى هذا شأن ومزات وبيردسلى فى حركة « النقد الجديد » - الإحالة إلى حالة المنشئ العقلية، كما أنه لم يرغب فى النظر إلى مسألة القصدية بوصفها مشكلة نفسية تتضمن عناصر الوعى والوعى الباطن فى العملية الإبداعية . وهو بتمسكه بنظريته فى العمل الفنى بوصفه علامة مستقلة، يبدأ بأن ينأى به عن أى نشاط آخر موجه إلى هدف . ولما كان المنشئ، رجلاً كان أو امرأة، لابد أن يكون له موقف عملى ما من العمل الفنى - سواء تمثل هذا فى التغلب على الصعوبات التقنية فى عملية الإبداع، أو فى مجرد هدفه إلى إتمام العمل - فإنه لا يكون فى وضع يستوعب فيه القصدية . أما الشخص المدرك، رجلاً كان أو امرأة، فإنه يستطيع مع ذلك - لأنه يظل غير مقيد بالاعتبارات المركزة على الهدف - يستطيع أن ينظر إلى العمل الفنى بوصفه علامة مستقلة . ومن ثم فإن المدرك

وحده هو القادر على أن يضفى على العمل الفنى الوحدة الدلالية التى تقترن عندئذ بالقصدية. وهكذا استطاع موكاروفسكى أن يصل إلى الملاحظة المتناقضة الآتية: إن موقف المدرك من العمل، وليس موقف المنشئ، هو الموقف الأساسى، أو الموقف «غير المُعْلَم من قبل» لفهم المقصد الفنى الكامن فى العمل (البنية ص٩٧). وعندما يقوم المؤلف أو المنتج، رجلاً كان أو امرأة، بدور المدرك، أى عندما لا ينظر إلى العمل الفنى على أنه عمل يتطلب إتمامه، أو على أنه منتج – عند هذا فحسب يستطيع أن يدرك القصدية.

كذلك يمتد إسهام موكاروفسكى فى الإشكالية المتصلة بالتلقى إلى المنطقة التى يمكن أن نسميها الآن سوسيولوجيا الفن. ذلك بأن تأسيس المعايير الفنية، وتقويم الأعمال الفنية، ووظيفة الفن ذاتها فى مجتمع بعينه، لا يمكن فصلها جميعاً عن الظروف التى يتم فيها إنتاج الفن، وعن إمكانات الانتشار، وعن سلسلة كاملة من العوامل المتصلة بأحوال السوق. وقد أدرك موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ أهمية هذه المسائل على نحو ما تشير إلى هذا بوضوح اعتراضاته على موقف شكلوفسكى من سوسيولوجيا الأدب (الكلمة، ص ص١٣٤–١٤٢). لقد كتب شكلوفسكى من خلال عقده المشابهة بين النص والقماش المنسوج، معلنا عن اهتماماته بفحص «أنواع خيط الغزل» و«طرق النسج» فحسب، وليس بـ«الوضع فى سوق القطن العالمية» (البنية، ص١٤٠). وما دام موكاروفسكى لم يرتد إلى المعالجات الأدبية الأقدم، القائمة على السيرة أو على فكرة «الوسط» الاجتماعى السوقية، فإنه يعارض شكلوفسكى من منظور بنيوى؛ فالأدب عنده ينتمى إلى مجال من الظواهر الاجتماعية، تشكله أنساق أو بنيات كثيرة. ومع أنه من الممكن للمرء أن يؤكد الاستقلال الذاتى «النسبى» لأى نسق معين، فليس هناك نسق مستقل استقلالاً كاملاً. وبعبارة أخرى فإن «الوضع فى سوق القطن» هو بحكم علاقته بالمنتج الأخير وثيق الصلة بموضوع النسيج. ومن ثم فإن دور الحماية عن طريق الدعم، أو سوق الكتاب، أو دور النشر، أو المتاحف، أو

نوادى الكتاب - هذا الدور يصبح موضع اهتمام مشروع فى مجال البحث الأدبى.

إسهام فوديشكا:

وعلى ذلك كان انهماك موكاروفسكى فى مشكلات التلقى الأدبى عملاً متعدد الوجوه. ومع ذلك فقد كان من نصيب تلميذه فيلكس فوديشكا Felix Vodicka أن يتعرف نظرية التلقى بصورة أكثر منهجية، بوصفها مجالاً مشروعًا للدراسة. وعلى حين كانت معالجات موكاروفسكى لجوانب عملية التلقى متناثرة خلال عمله، وعلى حين أنه -تبعًا لذلك- لم يصرف همه قط إلى مسألة التلقى بوصفها حقلاً للبحث قائمًا بذاته، فإن فوديشكا فى دراسته المجملة لثلاث من الوظائف الأساسية لتاريخ الأدب قد أدرج المشكلات المتعلقة بالتلقى ضمن المجموع الثالث من موضوعاته(٣).

ويتضمن إسهام فوديشكا الخاص فى نظرية التلقى سعيه إلى المواءمة بين اتجاه إنجاردن الظواهرى والنموذج البنيوى لدى أستاذه(٤). وقد حاول بتبنيه مفهوم التحقق العيانى عند إنجاردن أن يتخطى حدوده القائمة بمعزل عن التاريخ من خلال رفضه لفكرة التحقق المثالى، وعن طريق ربط المصطلح بتطور المعيار الجمالى. أضف إلى هذا أن فوديشكا قد وسع من ميدان هذا المفهوم. وعلى حين يؤكد إنجاردن التحقق العيانى لجوانب الشكل العام للعمل، إذا هو يصر على أن بنية العمل فى كليته تأخذ طابعًا جديداً عندما تتغير الظروف المشتملة على الزمان أو المكان أو الأحوال الاجتماعية. وعلى هذا النحو كان مفهوم التحقق العيانى مهيأ على نحو جيد للاضطلاع بأمر الفروق الذوقية التى لوحظت من خلال التجربة، أو التغيرات التى تطرأ على النصوص المفردة أو على مجمل القواعد.

ومع ذلك فإن استغراقه فى تاريخ الأدب الراهن قد انقلب لغير صالحه، عندما جعل الناقد هو المتحكم فى الصور التجسيدية للأعمال الأدبية، وإدراج

هذه الأعمال فى منظومة القيم الأدبية. ويمكن الزعم بأنه بتقديمه لنموذج الناقد هذا لم يعد أن استبدل بالمعيار المثالى للتجسيد الملائم عند إنجاردن شخصًا مثاليا يشكل التجسيد فى حقب بعينها. ويتمثل الفرق بين النظريتين فى مجرد اعتراف فوديشكا بتنوع الاستجابات المحتمل. أما ما هو مفتقد فى الحالتين فهو الوضع الاجتماعى للعمل وللمتلقى؛ ذلك الوضع الذى كان أكثر الجوانب جاذبية فى نموذج موكاروفسكى السيميولوجى.

هانز – چورچ جادامر

علم التفسير وعلم المنهج

ربما لم يكن هناك منظر معاصر هو أكثر اهتمامًا بطبيعة تفسيراتنا القائمة من هانز – چورچ جادامر Hans-Georg Gadamer، كما أن شهرته فى السنوات الأخيرة تعزى بلا شك فى جزء غير يسير منها إلى إصراره الراديكالى على القول بالطبيعة التاريخية لعملية الفهم. ومع ذلك فالقول بأن عمله كان له تأثير فى تطور نظرية التلقى يشكل مفارقة على نحو ما. ذلك بأنه فى أعظم أعماله «الحقيقة والمنهج» (١٩٦٠)[١]، حاول التشكيك على وجه التحديد فى ما يبدو أن كثيرين من المسهمين فى نظرية التلقى أشد ما يكونون حاجة إليه، ألا وهو المنهج، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص. وبعبارة أخرى فإن حرف العطف «و» فى عنوان جادامر لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط بل بمعناه المفرق. ومع أن الهدف الأساسى الذي يرمى إليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية، فإن هجوم جادامر على المنهج قابل بالتأكيد للتطبيق كذلك على كثير مما اندرج فى جملة مفردات نظرية التلقى.

إن المنهج – عند جادامر – هو شيء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها. وفى حالة العلوم الطبيعية تم الربط – على نحو مغلوط، وفقًا لما يراه جادامر – بين هذه النتيجة والحقيقة. وقد كان تجديد

جادامر للهرمنيوطيقا، وهى علم الفهم والتفسير، مقصوداً به مواجهة هذا الارتباط الضار. وفى موقف مضاد لميل العلم الحديث «لاستيعاب الفكر الهرمنيوطيقى وجعله فى خدمة العلم»(٢)، يطرح جادامر الهرمنيوطيقا بوصفها اتجاهًا مصححًا ينتمى إلى نقد النقد، من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية. وعلى حين كانت الهرمنيوطيقا مشتغلة من قبل بتفسير النصوص الدينية، أو بسيكلوچية الفهم (عند فريدرك شلاير ماخر) أو بالمنهجية فى العلوم الإنسانية Geisteswissenchaften (عند فيلهلم دلتى)، فإن جادامر يطالب للهرمنيوطيقا بوضع كلى جامع؛ فهو مهتم بشرح عملية الفهم Verstehen فى ذاتها لا فى علاقتها بعلم بعينه، ولكن حين ندرك أنها جوهر وجودنا - فى العالم. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى عمله على الوجه الأفضل بوصفه محاولة للوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته «أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية»(٣).

السيطرة العلمية:

هكذا تبدو اهتمامات جادامر ذات طبيعة فلسفية ووجودية (أونطولوجية)؛ فكتاب «الحقيقة والمنهج» يطرح الهرمنيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة. ولكى يجعل جادامر هذه المهمة المجددة للهرمنيوطيقا أكثر جاذبية فإنه أورد فى كتابه حكايتين فلسفيتين. أما الأولى، التى تدين بالكثير لمارتن هايدجر، فتحكى قصة الموروث الفلسفى الغربى فى صورة أن هذا الموروث قد فقد مجده، وإمكانية إنقاذه فى المستقبل. فالمنهج العلمى فى الزمن السابق على ديكارت - والإشارة هنا بصفة خاصة إلى الإغريق القدامى - لم يكن قد وصل إلى حد الهيمنة على فكرة الحقيقة. كما أن الفصل الحاسم بين الذات والموضوع، والوجود والتفكير، لم يحدث على نحو ما صار إليه الأمر فيما بعد. ولكن مع مجيء الثنائية الديكارتية أصبحت غربة البشر فى عالم الغرب، التى يرجح أنها كانت قابلة للكشف عنها قبل ديكارت بزمن طويل،

هي حجر الزاوية في الفلسفة الغربية. وكانت المهمة غير المعلنة للنشاط الفكري منذ القرن السابع عشر حتى القرن العشرين هي إخفاء غربة العقل والمادة، والذات والموضوع، وتبريرها، عن طريق تقديم أساس فلسفي للمنهج العلمي. وقد كتب جادامر يقول: «إن النشاط العلمي يتعلق به دائماً شئ ما ديكارتي؛ فهو نتيجة لمنهج نقدي لا يسعى إلا إلى إقرار ما لا يمكن الشك فيه» (ص٢١١). وقد أضاف كانط إلى هذا المشروع الفلسفي الدفاع المعرفي (الإبستمولوجي) الأخير عن العلوم الطبيعية، بكتابه «بحث العقل الخالص» (١٧٨١).

لقد أنهى كانط عمله بمشكلة المعرفة على نحو ما طرحها ظهور العلم الجديد في القرن السابع عشر. وكان البناء العلمي - الرياضي، الذي أفادت منه العلوم الجديدة، هو ما قدمه كانط مصحوباً بالتبرير المعرفي الذي يحتاج إليه؛ لأن الأفكار التي يشتمل عليها ليس لها مطالب في الوجود سوى تلك المتعلقة بالكينونات (ص١٩٤) entia rationis الذهبية.

ولكي يبرز جادامر هيمنة المنهج العلمي الطبيعي فقد أفرد القسم الأول من كتابه لنقد الوعي الجمالي. وقد كان استبعاد الفن من مجال الحقيقة، وتقليص المجال الجمالي لكي يصبح حقلاً للمظهر (Schein) الصرف، وكذلك المحاولات المتعددة للربط أو إعادة الربط بين الفن والحقيقة - كل ذلك كان نتيجة «لهيمنة النموذج المعرفي العلمي»، الذي يشكك في «كل إمكانات التعرف التي تقع خارج نطاق هذا المنهج» (ص٧٥). ومن ثم يشكل الفن حيزاً يعاني الحط المعلن من قيمته في مواجهة المنهج المفضل، ولكنه كذلك المنطقة التي تظهر فيها على نحو مثير جوانب القصور في هذا المنهج. ومن ثم فإن الفن هو - على وجه التحديد - مجال الفلسفة، التي تحظى بالعناية الأكبر من جادامر؛ فهو معني - آخر الأمر - بأن يظهر للعيان معارضة المنهج

العلمي، وبأن يقص حكاية انهيار طغيان هذا المنهج، على نحو ما يشير التعليق الآتي:

لم ينكر العلم الحديث أصله الإغريقي كلية، ومع ذلك فإن هذا العلم قد أصبح منذ القرن السابع عشر واعيًا بذاته وبالإمكانات غير المحدودة التي تنفتح أمامه. على أن بحث ديكارت الحقيقي في المنهج في كتابه القواعد(*) وهو بمثابة البيان الحقيقي للعلم الحديث - هذا البحث لم يظهر - كما نعرف - إلا بعد زمن طويل من وفاته. ومع ذلك فإن تأملاته العميقة في التآلف بين المعرفة الرياضية للطبيعة والميتافيزيقا قد طرحت مهمة شغل بها عصر بأكمله. لقد حاولت الفلسفة الألمانية على نحو متصل، بدءًا من لايبنتز وانتهاء بهيجل، أن تلحق بعلم الفيزياء الجديد علمًا فلسفيًّا وتأمليًّا، يستعاد فيه تراث أرسطو ويصان. ويكفي أن نتذكر اعتراض جوته على نيوتن، ذلك الاعتراض الذي شارك فيه شلنج وهيجل وشوبنهاور (ص٤١٧).

من ثم فإن تتمة هذه الحكاية الأولى تشتمل على العودة إلى الأسئلة التقليدية، كتلك القضايا الوجودية التي أثارها هايدجر في مفتتح كتابه «الوجود والزمن» (١٩٢٧)(٤)، كما تشتمل - في الوقت نفسه - على فحص للآثار المتخلفة عن مواجهة ما يقوم به العلم الحديث من إفساد لهذه الأسئلة. وتبعًا لذلك فإن هايدجر وجادامر كليهما، من حيث إنهما أنعشا الاهتمام بالفهم الكلي الجامع، قد صارا - تبعًا لذلك - يؤديان دور أهم المؤلفين في الفصول الأخيرة من هذه القصة الفلسفية.

(*) في عام ١٧٠١ اشتملت مجموعة الأعمال التي نشرت لديكارت بعد وفاته على بحث له في علم المنهج يسمى «قواعد لتوجيه العقل»، وجرى العرف بعامة على اختصار هذا العنوان إلى «القواعد». (المترجم).

تاريخ علم التفسير (الهرمنيوطيقا)

والحكاية الثانية التى يحكيها جادامر، وهى المتعلقة بتاريخ علم التفسير، قد اشتملت على فصول ختامية مشابهة، وإن كانت حبكتها تختلف بعض الشئ، حيث إن علم التفسير يرتبط فى العموم عند جادامر بموقف معارض لأسلوب التفكير العلمى المهيمن. فعلم التفسير يرتبط كذلك بالفن، على نحو يرى فيه جادامر أن الفن مثال نموذجى لفكرة الفهم بصفة عامة (ص ص ١٤٦-١٥٠). لكن بدايات هذه القصة تقع فى الحقبة السابقة على الرومنسية، متمثلة فى التراث الخاص بتفسير الإنجيل وفى النزعة الإنسانية. ويرى جادامر أن أصول علم التفسير ترتبط ارتباطًا حميمًا بالاهتمام بالكشف عن المعنى الصحيح للنصوص. وهو يكتب عن علم التفسير فيقول: «إنه يسعى إلى الكشف، من خلال تقنيات خاصة، عن المعنى الأصلى للنصوص فى الموروثات أو الأدب ذى النزعة الإنسانية، وفى الإنجيل على السواء» (ص١٥٤). فإذا أضيف نشاط التفسير المشروع إلى هذين المصدرين من التراث، أمكننا عندئذ رؤية السبب فى طرح علم التفسير السابق على الرومنسية على أساس أنه طاقة ذات وجوه ثلاثة: الفهم Subtilitas intelligendi، والشرح Subtilitas explicandi والتطبيق Subtilitas applicandi.

ومرة أخرى تهتم هذه الحكاية بما حدث من فقدان (الهرمنيوطيقا) لقيمة وجودية أصلية. ذلك بأن علم التفسير قد نسى خلال تطوره الذى كان عسيراً بعض الشئ طاقته الثلاثية، كما أنه جرد آخر الأمر من وظيفة الشرح ووظيفة التطبيق. ويمضى جادامر فيحكى تفصيلاً كيف أن أهم منظرى القرنين التاسع عشر والعشرين حاولوا معالجة مشكلة الفهم الإنسانى. وهو فى مناقشته لفريدرش شلاير ماخر، وليوبولد فون رانكه، وفريدرش درويسن، وفيلهلم دلتى، يشير إلى إضافاتهم الأصلية إلى النظرية التفسيرية، ولكنه يشير كذلك إلى أن كلا منهم بطريقته الخاصة لم يكن قادراً على أن ينأى بنفسه عن التفكير «المنهجى»؛ فعند مرحلة ما يجد كل واحد من هؤلاء الكتاب ملاذاً

غير مستحب فى الموضوعية والمعرفة الموضوعية، محتفظين فى هذا بثنائية الذات – الموضوع الضارة، الملازمة للمنهج العلمي.

إن حل المعضلة التفسيرية، شأنه شأن إحياء الفلسفة الغربية، يشمل تخطى هايدجر لعقبة ميتافيزيقية أخيرة فى ظواهرية (فينومينولوجيا) إدموند هوسرل. وبطبيعة الحال كان هوسرل يرى كذلك أن فلسفته تتعارض مع كل من النزعة الموضوعية والميتافيزيقا. ولكن نقده للنزعة الموضوعية لدى كل الفلاسفة السابقين كان بحق، فيما يرى جادامر، «استمراراً منهجياً للاتجاهات الحديثة». وعلى النقيض من هذا فهم مشروع هايدجر على أنه [«عودة إلى بدايات الفلسفة الغربية، وإحياء للجدل الإغريقى الذى طال نسيانه، المتعلق بـ الوجود»] (ص٢٢٧).

وأطروحة هايدجر فى كتابه «الوجود والزمن» هى، على نحو ما يعيد جادامر صياغتها فى صورة بسيطة ومختصرة، أن «الوجود نفسه هو الزمن» (ص٢٢٨). وعلى النقيض من هوسرل الذى يفترض ذاتا أو أنا أصليا متعالياً وقائماً بمعزل عن الزمان، يرد هايدجر الوجود كله إلى العالم. وعلى هذا لم يعد من الممكن تجاهل عالم الحياة Lebenswelt أو تهميشه، على نحو ما نزع إليه هوسرل، بل أصبح من الواجب، بدلاً من ذلك، حسبانه جوهر الوجود. إن التناهى والزمنية الدنيوية يجب أن يقوما فى المركز من المشروع الفلسفى.

إن تفريعات هايدجر فى إعادته صياغة البحث الفلسفى لصالح علم التفسير هائلة. فعلى حين كانت التاريخانية historcity (أى خاصية أن يكون الشىء تاريخيا، ومحدودا، ووقتيا) تمثل للعلم والمنهج العلمى عقبة فى طريق المعرفة الموضوعية، أصبحت الآن وقد تحولت إلى العالم نفسه الذى يعين على الفهم.

إن مفهوم الفهم لم يعد بعد مفهوماً منهجيا، على نحو ما نجد عند درويسن، كما لم تعد عملية الفهم، على نحو ما تبدو

محاولة دلتى لتقديم أساس تفسيرى للعلوم الإنسانية، عملية معكوسة، تكون مجرد تابع لتوجه الحياة نحو المثالية. فالفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها(ص٢٣).

وهكذا يحطم هايدجر، من خلال إعادته التفكير فى مسألة الوجود، الأدعاء الذى يقصر معرفة الحقيقة على العلم، ويعيد تركيز مشروع علم التفسير على طبيعة الفهم التاريخية دائمًا.

التحيز التفسيرى (الهرمنيوطيقى)

يفهم جادامر إسهامه فى علم التفسير على أنه امتداد لإعادة التفكير فى الوجود عند هايدجر. ومما له أهمية خاصة عنده تأكيد سلفه لطبيعة الفهم السابقة التكوين. فعلى حين دعت النظرية السابقة إلى التطهر من المفاهيم الجاهزة، ذهب هايدجر إلى أن وجودنا -فى- العالم على وجه التحديد، بما فيه من تحيزات وافتراضات مسبقة، هو ما يجعل الفهم ممكنا. وقد كتب فى الوجود والزمن يقول: «كلما فسر شئ على أنه شئ فإن التفسير سوف يؤسس بصفة جوهرية على الامتلاك السابق Vorhabe، وعلى التنبه السابق Vor-sicht وعلى التصور السابق Vorgriff. ولن يكون التفسير قط فهمًا خاليًا من الافتراضات المسبقة لشيء معروض علينا» (ص ص ١٩١-٢). أو يقول، مع تغيير يسير فى الصياغة: «إن المعنى هو المترتب على (Woraufhin) تصور يصبح شيء ما على أساسه معقولاً بوصفه شيئًا؛ فالمعنى تتشكل بنيته من امتلاك سابق، وتنبه سابق، وتصور سابق» ص١٩٣.

وقد تناول جادامر هذا الموضوع بمنتهى العناية فى مناقشته للتحيز Prejudice (Vorurteil) ومع أن هذه الكلمة فى الألمانية، كمعادلتها فى الإنجليزية، ترتبط من الناحية الاشتقاقية بالحكم المسبق، أو بمجرد تشكيل حكم على شئ ما على نحو مسبق - فقد صارت تعنى التحيز السلبى، أو الخاصية المجافية للحكم الدقيق. ويذهب جادامر إلى أن حركة التنوير هى

المسئولة عن هذا التشكيك فى فكرة التحيز؛ ولكنه يمضى فيقول إن هذا التشكيك هو فى ذاته نتيجة لتحيز ارتبط بالإدعاءات المنهجية للحقيقة التى طرحتها العلوم الطبيعية. على أن التحيز – بحكم أنه ينتمى إلى الحقيقة التاريخية ذاتها – لا يمثل عائقًا للفهم، بل هو أقرب إلى أن يكون شرطًا لإمكانية الفهم. «إن ما هو ضرورى هو رد الاعتبار الأساسى لمفهوم التحيز، والاعتراف بحقيقة أن هناك تحيزات مشروعة، إذا كنا نريد أن نقدر صيغة الوجود التاريخى والمتناهى للإنسان حق قدرها» (ص٢٤٦).

التاريخ العملى وأفق الفهم:

إن اعتماد جادامر على التحيز بوصفه قيمة إيجابية يمكن أن يفهم – من جهة – على أنه أداة صادمة للقراء الليبراليين. ولكن ينبغى كذلك ألا تمر المسألة الخطيرة الواقعة خلف رد الاعتبار إلى هذه الفكرة دون ملاحظة. ذلك بأن جادامر يقرر هنا فى بساطة أن «تحيزات» المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنًا أساسيًا فى أى موقف تفسيرى. وعلى هذا فتاريخية المفسر – على نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية السابقة – لا تشكل حاجزًا دون الفهم. والتفكير التفسيرى الصحيح ينبغى له «أن يأخذ فى الحسبان تاريخيته الخاصة (die eigene Geschichtlichkeit mitdenken)» (ص٢٦٧). ولا يكون التفسير «تفسيرًا سليمًا» إلا عندما يبين «حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه».

ويسمى جادامر هذا النمط من التفسير «التاريخ العملى» Wirkungsgeschichte. وهنا يسرع جادامر للتنبيه إلى أنه لا يحاول الترويج لبحث يطور منهجًا جديدًا يأخذ فى الحسبان عوامل التأثير؛ فهو لا يقدم ذريعة «لنظام معرفى جديد ومستقل، ومرادف للعلوم الإنسانية»، والأصح أنه يبدو ساعيًا نحو وعى جديد – «وعى ذى طابع تاريخى عملى» wirkungsgschichtliches Bewustsein يستطيع معرفة ما يحدث عندما نواجه

الماضى. وسواء تقبل المرء فكرة التاريخ العملى أو لم يتقبلها، فإن هذا التاريخ – عند جادامر – يمتزج امتزاجًا حميمًا بإدراكنا، كما أن الوعى ذا الطابع التاريخى العملى ينبهنا إلى هذه الحقيقة: «أن الوعى ذا الطابع التاريخى العملى هو أولاً وقبل كل شئ وعى بالموقف التفسيرى» (ص٢٦٨).

ولكى يوضح جادامر ما يستتبعه الموقف التفسيرى فإنه يبدأ بقوله «إنه يمثل مرتكزاً يحدد إمكانية الرؤية». ثم يتقدم مستعيراً مصطلحًا من فينومينولوجيا هوسرل ومستخدمًا إياه، لكى يقدم فكرته الأساسية عن «الأفق» بوصفه ركنًا جوهريا فى مفهوم الموقف (ص٢٨٩). وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا فى العالم، ولكن ينبغى ألا نتصوره على أنه مرتكز ثابت أو مغلق، والأصح أنه «شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا» (ص٢٧١). ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التى نحملها معنا فى أى وقت بعينه، ما دامت هذه التحيزات تمثل «أفقًا» لا نستطيع أن نرى أبعد منه. ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من أشهر استعارات جادامر بأنه امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخى Horizontverschmelzung.

ويسلم جادامر بطبيعة الحال بأن فكرة الأفق المستقل نفسها لنص أدبى ما – على سبيل المثال – فكرة خادعة؛ فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضى والأفق الحاضر.

> **عندما يضع وعينا التاريخى نفسه خلال الآفاق التاريخية، فإن هذا لايستتبع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير، الذى يتحرك من داخله، والذى يعانق، فيما وراء حدود الحاضر، الأعماق التاريخية لوعينا الذاتى. إنه أفق واحد فى الحقيقة، ذلك الذى يعانق كل شئ احتواه الوعى التاريخى (ص٢٧١).**

ومع ذلك فإن هذا الوهم؛ هذا «الإسقاط للأفق التاريخى»، هو «مرحلة فى

عملية الفهم » ضرورية؛ إذ يعقبه مباشرة وعى تاريخى يعيد الترابط بين « ما كان قد تبينه داخل النظام.. لكى يصبح مرة أخرى كيانًا متحداً مع ذاته ». ويذهب جادامر إلى أن تداخل الآفاق يحدث في الواقع، ولكنه يعنى « أنه عندما يطرح الأفق التاريخى فإنه ينحى فى الوقت نفسه » (ص٢٧٣). وعلى نحو يكاد يكون هيجليًا، يبدو أن الفهم هو وعى تاريخى قد أصبح واعيًا بنفسه.

التطبيـــق:

إن نشاط الوعى يرتبط بما هو فى أغلب الظن أكثر إضافات جادامر إلى علم التفسير الحديث أصالة. ذلك بأن جادامر، باعتماده على علم التفسير المشروع فى تكوين نموذجه، يصر على أن كل تفسير هو فى الوقت نفسه تطبيق Anwendung. ومع ذلك فإن إعادة الوجه التطبيقى Subtilitas applicadi إلى علم التفسير ليست مجرد إيماءة إلى استعادة الوظيفة الأصلية للعمل التفسيرى، بل هى أقرب إلى أن تكون تأكيداً للمبادىء التى تطورت مرتبطة بالوعى التاريخى العملى، ونتيجة منطقية لها. والفهم يعنى التطبيق على الحاضر.

> **الحقيقة هى أن الفهم التاريخى يشتمل دائمًا على فكرة أن التراث الذى يصل إلينا يتحدث إلى الحاضر، وأنه ينبغى فهمه بهذه البساطة -وعلى الأصح بوصفه هو هذه الواسطة. ومن ثم فإن علم التفسير المشروع ليس فى الواقع حالة خاصة، ولكنه - على النقيض - مهيأ لأن يستعيد المجال الكامل للمشكلة التفسيرية السابقة، التى يلتقى فيها الفقيه ورجل الدين مع دارسى العلوم الإنسانية (ص٣٩٣).**

ويبدو أن النقاش الذى دار حول مفهوم جادامر للتطبيق هو حالة أخرى من حالات الصياغة المثيرة التى تفضى إلى جدل لا ضرورة له؛ فلا ينبغى أن يفهم

التطبيق على أنه الممارسة العملية بالمعنى الماركسى، أو على أنه أداء فعل مادى. وهو لا يستتبع الأخذ الملحوظ من النص ودفعه إلى النشاط فى عالم الواقع. والأصح أنه أكثر التصاقًا بما يسميه إنجاردن «التجسيد»، أى تحقيق الشئ فى الواقع، أو جعله حاضراً أمام المفسر. وبهذا المعنى يمكن عقد مقارنة بين المخرج المسرحى الذى يفسر النص المكتوب ويحققه فى الأداء، ونشاط القارىء فى فهم نص ما؛ فكلاهما يستوعب التطبيق بالمعنى الذى أراده جادامر. ولكننا قد نفكر فى التطبيق فى إطار الشبه الأساسى الذى عقده جادامر بين عملية الفهم، والحوار. فنحن عندما نواجه نصا - وفقًا لهذا النموذج - ندخل فى حديث مع الماضى يفضى فيه الأخذ والعطاء، أو المساءلة والمجاوبة، المتضمنتان فى الانفتاح على الآخر. إلى الفهم. ومن ثم يمكن أن يوصف التطبيق بأنه «واسطة بين ذلك الوقت والآن؛ بين الـ«أنت» والـ«أنا»، (ص٢٩٨). وعندما ينظر إلى مفهوم التطبيق على أنه تحقق أو واسطة فإنه يفقد بعضًا من جاذبيته الأولى، كما أن جادامر باستعادته المعنى المفقود لعلم التفسير يبدو - من ثم - أقل راديكالية إلى حد بعيد مما بدا عليه عند النظرة الأولى.

التحيز الكلاسيكى

على الرغم مما أبداه جادامر من تنكر للمنهج فإن الهرمنيوطيقا الفلسفية عنده كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقى. وقد كانت فكرتاه عن التاريخ العملى وعن الأفق هما الموضوعان اللذان ظفرا - فى الأغلب الأعم - بالتبنى، خصوصًا عند هانز روبرت ياوس وتلاميذه. ومع ذلك لا يملك المرء إلا أن يشعر بأن تأثير جادامر كان نتيجة لسوء الفهم؛ فمع أن مصطلحى «أفق التوقع» Erwartungshorizont والتاريخ العملى قد صارا مفيدين فى فحص النصوص الأدبية، ينتمى هذان المصطلحان فى نظرية جادامر إلى مجال فلسفى أكثر تجريدا. ومع أنه من الممكن للمرء أن يدعى أن المنهجية تستخدم دائمًا فى أى فكرة تتعلق بعلم التفسير، فمن الواضح أن جادامر لا يوافق على هذا.

وربما ركز النقاش الأساسى فى علم التفسير الألمانى المعاصر على دور التراث فى عمل جادامر؛ فقد اعترض المنظرون فى الأغلب الأعم على اعتماده على « الكلاسيكى » بوصفه مثالاً للتاريخ العملى. ومع أن الكلاسيكى عند جادامر لا يعدو ما تمت المحافظة عليه لأنه بدا خليقًا بهذه المحافظة، فقد أدان النقاد بحق إهمال جادامر – فى انتفاعه بهذه الفكرة – علاقات القوة الكامنة فى أى نص يتداوله المجتمع، أو أى تبادل اجتماعى. وبما أن اللغة نفسها ليست أداة حيادية، فإن نموذج جادامر الحوارى، وربطه المثالى بين الماضى والحاضر كما لو كان حديثًا متبادلاً بين اثنين من المتكلمين، هو تشويه لما يحدث حقًّا فى عملية الفهم، وهو فى ذاته ذريعة إيديولوجية كذلك تؤدى إلى تعمية العلاقات الاجتماعية التى يتم التواصل من خلالها.

ولم يكن جادامر عاجزاً عن الرد على منتقصيه، ولكن إخفاقه فى أن يدمج منظوراً اجتماعيا فى إطاره النظرى العام يظل نقطة ضعف فى عمله. ويبدو أنه، مثل هايدجر، غير قادر على أن يعترف بالتاريخية إلا على مستوى نظرى مجرد. وهو نفسه، عندما يحلل النصوص – سواء أكانت قصيدة للشاعر ريلكه أم رواية لكارل إمَّرمان – فإن فكرته عن الوجود – فى – العالم التى ربما كانت راديكالية تنتج نقداً فلسفيا من قبيل أشد القراءات النقدية الجديدة عزلة عن التاريخ.

سوسولوجيا الأدب

ليولوڤينتال : علم الاجتماع النفسى

إن الوضع الاجتماعى للنصوص الأدبية، المفتقد فى علم التفسير الوجودى عند جادامر، يبدو أنه المهمة التى أنيطت بما سمى علم اجتماع الأدب. ولم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور فى ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية تطوراً كبيراً، حتى إنه لن يثير الدهشة أن يكون المرهصون بنظرية التلقى ذوو الاتجاه الاجتماعى قلة نادرة. والواقع أن النزعة التى تكررت فى حفنة المقالات

أو الكتب التى كتبت فى هذا المجال كانت تتمثل فى الشكوى المتعلقة بالإهمال السابق لهذه المنطقة، والمطالبة بمزيد من البحث فى موضوع التأثير الأدبى وفى التلقى. ففى عام ١٩٣٢ -على سبيل المثال - كان ليولوفنتال Leo Löwental ما يزال يلاحظ نقص الاهتمام بهذا الجانب من العمل النقدى. وفى الواقع كان غياب البحث نفسه يعنى لديه علامة مهمة على وضع الدراسة الأدبية:

> **إنه لمن اللافت من الناحية الاجتماعية أن عملاً مثل دراسة ما للأعمال الأدبية من تأثير، بما هو عمل مهم وأساسى للبحث، كاد أن يهمل إهمالاً تاما، على الرغم مما تزخر به المجلات والصحف والخطابات والمذكرات من مادة غير محدودة، هى قمينة بأن تعلمنا أشياء تتعلق بتلقى الأدب لدى فئات اجتماعية بأعيانها ولدى الأفراد(١).**

وعلى الرغم من أن لوفينتال يؤكد هنا الكم الهائل من المعلومات المتاحة فى يسر فإنه لم يكن يهتم أساسًا بالبحث القائم على التجريب (الإمبيريقى)؛ لأنه لن يفضى إلا إلى الاستمرار فى «فقه اللغة الصرف»، أو فى «جمع المعلومات»، اللذين ينبغى للدراسات المتعلقة بالتلقى أن تقدم بديلاً منهما. والأصح أن ما كان يتبناه هو الكشف الأكثر تعمقًا عن الخصائص الاجتماعية النفسية فى نطاق البنيات الاجتماعية. والحق أن علم النفس يقدم همزة الوصل التى تجعل من الممكن قيام علم الجمال (الإستطيقا) بوصفه حقلاً معرفيا؛ «فبدون سيكولوجيا الفن، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة فى المثلث السيكولوجى الذى يكون المؤلف والأدب والمتلقى أضلاعه الثلاثة، لن تكون هناك جمالية شعرية». وهكذا يصبح علم النفس الفرويدى عند لوفينتال عونًا لا غنى عنه لدراسة سيكولوجيا التلقى، ولبحث «مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى؛ وهى المشكلة التى ظلت تدفع مراراً وتكراراً حتى الآن إلى خلفية الاهتمام» (فن القص ص ص٧٢-٨).

إن إسهام لوفينتال الخاص فى النظرية النفسية - الاجتماعية لتلقى الأدب قد تضمنته دراسته الرائدة لكيفية تلقى ألمانيا لدستويفسكى فى الحقبة السابقة للحرب العالمية الأولى[٢]. لقد استطاع - من خلال فحصه للمقالات والكتب المختلفة التى كتبت عن هذا الروائى الروسى - أن يشرح السبب فى استحوازه على فئات بعينها من الشعب الألمانى تحت حكم فيلهلم، وأهميته النظرية لديهم؛ فهو يبين كيف أن دستويفسكى قد قدم الدعامة الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان، حين أمدهم بسلسلة من الأساطير يتقبلها الأفراد الواقعون بين طبقة عليا قوية، وطبقة عمالية (بروليتاريا) سريعة النهوض. ولكن العبارات النظرية العامة التى تدعم البحث كانت أهم من نتائج دراسة هذه الحالة المفردة. ذلك بأن لوفينتال يؤكد فى الصفحة الأولى نفسها أن ما للعمل الأدبى من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص: «فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقًا لطريقة تمثله» (ص٣٤٣). ومع ذلك فالممارسة الإنسانية نفسها خاضعة إلى حد بعيد لشروط مسبقة؛ ولهذا السبب ينطوى تحليل تلقى عمل ما لأحد المؤلفين على فهم «مسيرة الحياة» فى المجتمع (ص٣٤٣). ثم إن الأدب - من جانبه - يتداخل فى المجتمع بطريقة مركبة؛ فهو - من جهة - يلبى لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التى قد تهدد النظام الاجتماعى فى حالة عدم تلبيتها.

إن الفن فى عمومه، وفقًا لما يراه لوفينتال، فى وسعه أن يسهم فى إشباع الخيال (Phantasiebefriedigung)؛ والتمثل الباطنى الملازم لهذه العملية يغنى عن الإشباع الاجتماعى الحقيقى. ومن ثم فإن دراسة تلقى الأدب واستهلاكه لا تقتصر على بحث واحدة من المشكلات الأدبية الجوهرية فحسب، بل هى كذلك إسهام فى التحليل الاجتماعى، لأنها تستتبع بحث «العوامل التى تؤدى بقدرتها الخارقة - بعيداً عن جهاز السلطة نفسه - وظيفة محافظة ومعوقة اجتماعيا (ص٩٦٣).

ومن جهة أخرى فلن يكون من الجدلية فى شىء تقليص وظيفة الفن؛

بحيث يقتصر دوره على تحقيق السلام الإيديولوجي والنفسي؛ فما يزال من حقيقة الفن الجوهرية مقاومته كذلك للمجتمع.

> **على الرغم من صحة أنه (الفن) يقوم في العملية الاجتماعية الشاملة بوظيفة التصالح مع النظام القائم، فإنه كذلك يشتمل على عنصر من السخط يتطلب المصالحة معه؛ فهو يشتمل في نسيجه الخاص - من حيث المبدأ - على المقاومة، وعلى مناهضة النظام القائم (ص ص ٣٨٠-١).**

من ثم فإن التلقي عند لوفينتال يستلزم قوة مكيفة اجتماعيًا ومكيفة نفسيا على السواء؛ فهو يستلزم الإيديولوجيا كما يستلزم مقاومة الإيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء.

جوليان هيرش: التلقي والتأريخ

إن هذا المنهج النفسي الاجتماعي في تناول مشكلة التلقي لم يقدم دراسة حالة نموذجية فحسب، بل اشتمل كذلك على عدة مدلولات تخص نظرية الأدب على وجه العموم. ولكن لوفينتال كان معنيًا في المحل الأول بمثال بعينه (دستويفسكي) في حقبة معينة من تاريخ ألمانيا. (١٨٨٠-١٩٢٠). ولا تشير الملاحظات القليلة التي ناقشناها من قبل إلا إلى إطار يمكن أن يحتوي مسألة التلقي في حد ذاتها. ومع ذلك فإن نظرية هذه طبيعتها لن يكون من واجبها أن تستوعب علم الاجتماع وعلم النفس فحسب، بل أن تعمل الفكر كذلك في مشكلات التاريخ. لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهوراً؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقبًا من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها؟ هذه الأسئلة جميعًا تشغل المؤرخ بالقدر نفسه الذي تشغل به عالم الاجتماع أو عالم النفس. وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت أحيانًا موضوع تأمل لدى مؤرخي القرن التاسع عشر - ودرويسن Droysen ورانكه Ranke مجرد مثالين على هذا - فإنهم لم يظفروا في ألمانيا في الحقبة الباكرة من القرن العشرين إلا باهتمام طفيف.

ويتمثل واحد من الاستثناءات الجديرة بالملاحظة فى هذا الصدد فيما اشتمل عليه كتاب ألفه جوليان هيرش Julian Hirsch تحت عنوان «أصل الشهرة» Die Genesis des Ruhmes(٣). وفى هذه الدراسة التى تحمل عنوانًا فرعيًا له مغزاه، هو: «إسهام فى علم مناهج التاريخ»، يأخذ هيرش على عاتقه دراسة الكيفية التى ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة، والسبب فى نشأته. وهذه الطريقة فى طرح السؤال هى فى ذاتها خروج جذرى على الممارسات السابقة، حيث كانت الاسئلة الأكثر دورانا تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين، وبالآثار التى يحدثها هؤلاء الأشخاص فى أزمانهم وفى المستقبل. ومع ذلك فإن صيغة هذه الاسئلة توحى بأن هناك إجابات موضوعية، تتمثل فى أن تميز الفرد هو فى ذاته حقيقة موضوعية، وأن الأحرى أن يقال إن الفرد هو الذى يعين تلك الآثار، من أن يقال إن الظروف تعمل على ظهور تلك الآثار المعينة لهذا التميز نفسه لدى الفرد. وما صنعه هيرش بطرحه ذلك السؤال فى تلك الصيغة المختلفة هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التى تنسب الشهرة إلى الفرد). وبعبارة أخرى فإنه بدلاً من الوقوع فى حبائل الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظرى فى التلقى (ص٩-١٠).

ومن ثم يدرس كتاب هيرش تلك العوامل التى تهيىء الظروف التى يصدر فيها الحكم على شخص ما بأنه مشهور. والشهرة عند هيرش تستتبع اعتراف الجماهير؛ ولذا تعد تلك المؤسسات التى تسهم فى الاعتراف العام بـ«التميز» بالغة الأهمية. وفى الأزمنة الحديثة تعد المدارس، والطباعة، والصحف العامة، شأنها شأن الوسائل الأكثر تقليدية، كالأعمال الفنية - تعد بعضًا من أكثر الطرق شيوعًا فى تأسيس الشهرة والإبقاء عليها على مدى الزمن (ص ص١٢٨-١٩٠). والواقع أن تلك المؤسسات لا تشكل فحسب وجهات نظر الذات وآراءها؛ ففى حالات بعينها، حتى عندما تتم بطريق مصادفة ما صياغة رأى مخالف، سيرفض هذا الرأى لمجرد اختلافه عن المعهود. وفى هذا الصدد يسوق هيرش مثلاً افتراضيا يتصل بالتدريب الذى يتلقاه دارس لشكسبير؛

فهذا الدارس للأدب الإنجليزى وقد قيل له منذ الطفولة إن شكسبير هو أعظم كاتب إنجليزى، ثم قرأ بعد ذلك فى المجلات عن عبقرية شكسبير وأستاذيته فى الفن الدرامى – هذا الدارس لا يمكن أن نتوقع لديه شيئا سوى الإعجاب بالشاعر الإنجليزى. ويكاد يكون من المحال الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة لشكسبير؛ «فقوة الموروث الاجتماعى تلقى بثقلها الكبير على باحث المستقبل، إلى حد أنه لن يستطيع الإفلات منها». ولو أن تقديراً سلبياً قدر له أن يطرح، فإنه سيعامل من الخبراء الآخرين على أنه سخف أو انتهاك للمحرم (ص ص٢٥٠-١).

وليس ما يكشف عنه هيرش فى هذا المسلك هو مجرد أن الأثر الناشىء عن عمل ما أو فرد ما لا ينفصل عن تاريخ كون هذا العمل أو هذا الفرد ذا أثر، أو أن الظروف الاجتماعية هى التى تحدد لنا من قبل أحكامنا بالقيمة كما تحدد – تبعًا لذلك – وقعها، ولكنه يبين كذلك أن أحكامنا المتعلقة بالأفراد السابقين تقوم على أساس صورتهم الظواهرية؛ أى على نحو ما يظهرون لنا، لا على نحو ما هم عليه، أو ما كانوا عليه. ولهذا فإنه يقترح أن يلحق بدراسة السيرة ما يسميه رصد الظواهر phänographik، أو دراسة الفرد بوصفه ظاهرة (ص ص٢٧٠-٨). ووفقًا لما يقرره هيرش فإن أهمية هذه الدراسات لم تحظ حتى الآن بالالتفات إليها. «فإذا كان جوهر حياة فرد ما يتضمن تأثيره وشهرته، رجلاً كان أو امرأة، فإن المؤرخ أو كاتب السيرة لا يمكنه أن ينجز عمله دون رصد الظاهرة». «إن كل فرد، سواء أكان فنانًا أم رجلاً همامًا، كان له «ظهور» على نحو ما، أى كان له أى نوع من التأثير الجماهيرى – هذا الفرد لا يمكن تعرفه (erkannt) إلا عندما يصبح تطور الأشكال الظواهرية ماثلاً» (ص٢٧٨). وهذه الحاجة إلى دراسة السير بوصفها ظواهر، التى تشبه كثيراً من تصريحات أصحاب نظرية التلقى، تومئ إلى علم للتاريخ يحل فيه مكان النظرية الطورية فى التاريخ historicism ما يسميه جادامر فى سياقه الوجودى التاريخ العملى. إنها خليقة أن تستبدل بالوصف الموضوعى للأحداث وللأفراد تاريخ صيرورتهم أحداثًا وأفراداً بالنسبة إلينا.

ليفين شوكنج: سوسيولوجيا الذوق

ومع أن دراسة هيرش كانت موحية في مجال تاريخ الأدب، فإنها ظلت دون تأثير لدى الجيل التالي من علماء الأدب. لقد كان تاريخ الأدب في الأغلب الأعم ما يزال ينظر إليه على أساس إنتاج الأعمال ووصفها، لا على أساسٍ تلقيها. ومع ذلك فقد قدم ليفين ل.شوكنج Levin L.Schücking بديلاً من البدائل القليلة للأفكار السائدة عن تاريخ الأدب. فعلى النقيض من هيرش الذي اهتم بشهرة الأفراد، افترض شوكنج أن مفتاح فهم تاريخ الأدب قائم في دراسة الذوق؛ وهو منطقة من المناطق التي أهملتها الدراسات السابقة.

و«الذوق» عند شوكنج يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن؛ إلى «علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه»(٤). وهو ليس خاصية ثابتة على مر الزمن، أو قاعدة كونية، بل الأحرى أنه شيء يتغير مع الزمن، وفيما بين الحضارات، بل داخل المجتمعات ذاتها. وهو بتعلقه بروح العصر Zeitgeist (ص ص ١-٩)، يصبح مسئولاً لا عن تقويم الأعمال والمؤلفين والتقنين لهم في بعض الحالات فحسب، بل مسئولاً كذلك عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن. ومن ثم فإن دراسة تاريخ الذوق أو التربية الذوقية (Geschmacksbildung) تتضمن العمل الأساسي لمؤرخ الأدب. وقد كتب شوكنج في عام ١٩١٣ يقول: «ما الذي كان مقروءاً في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً - هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب»(٥). وكما لاحظنا من قبل، تستتبع هذه الصياغة للمشكلة تحولاً جذرياً عن مركز الاهتمام المعتاد. وهنا تفسح عملية الإبداع ودراسة الخصائص الأدبية للعمل الطريق لاستكشاف الجمهور، والأشياء التي يفضلها، والأسباب الكامنة وراء عادات القراءة. ولم يعد المؤلف وعمله (أو عملها إن كانت امرأة) يحتلان مكان الصدارة، وصار أولى بذلك المستهلك والظروف التي يتم فيها الاستهلاك. بهذه الطريقة عين شوكنج مجموعة

عريضة من واجبات علماء الأدب الذين اقتفوا أثره. وهو يؤكد، مثله في هذا مثل هيرش، أهمية المؤسسات الخاصة في الإسهام في تكوين الذوق في حقبة بعينها. ومن هنا عدت القوى التي تتعهد الذوق، كالمدارس والجامعات، أو الهيئات التي تحاول التأثير في التيارات كالنوادي الأدبية ودور [الكتب]، وكالمكتبات والناشرين - عدت عناصر جوهرية في تاريخ الأدب (ص ص٧٢-١٠٨). كذلك يهتم شوكنج اهتماماً ملحوظاً بالعوامل التي تحدث ألواناً من التغيير في الذوق. وهو يبين كيف أن أحداثاً متباينة، مثل الثورات (ص٨٢)، وإدخال القهوة إلى أوروبا (ص٣٧)، أو تبني الديمقراطية في المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الأولى (ص٣٧)، كانت المسئولة عن المواقف المختلفة إزاء الفن والأدب.

ومع ذلك فإن أهم إسهام نظري لشوكنج يتعلق بالسؤال عن الكيفية التي نحدد بها الذوق السائد في حقبة بعينها. وهو يطرح - في الإجابة عن هذا السؤال -فكرة الطبقة الحاملة للثقافة (Kulturtragende Schicht) في المجتمع، المكونة من أولئك الأنماط من الناس، الذين يروجون الذوق Gesh-macksträgertypen فالفن يعتمد اعتماداً كلياً على أولئك المروجين للذوق، كما أن «قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التي يستطيعون ممارستها في البنية الاجتماعية» (ص٨٩). وسلطة هؤلاء إنما يحدها بصفة مبدئية مدى هيمنتهم على «آلية الحياة الفنية». ويؤكد شوكنج أنه لا ينبغي فهم هذه الهيمنة بالمعنى المادي على نحو قاطع - كالامتلاك الفعلي لدار نشر مثلاً - ولكنها كذلك ليست هيمنة غير مادية بصفة نهائية؛ فالعلاقة بين الملكية والأفكار - على نحو ما يشير - مسألة معقدة (ص ص٧٨-٩٢). وما هو مهم آخر الأمر في هذا النمط من التحليل، هو التسليم بأن ما ورثناه نفسه بوصفه ذوق الحقب الماضية، وهو ما يصفه جادامر بـ«الكلاسيكي»، ليس سوى اختيار جماعة محدودة. وعلى هذا فإن ما تم تقنينه هو أعمال اختارها أفراد هم في مركز القوة، أو لنقل - وفقاً لصياغة شوكنج في أحد المواضع من دراسته - إن الجيد ليس هو ما يفرض

نفسه في الموروث، والأحرى أن ما يظفر بالبقاء هو الذى سيعد فيما بعد جيداً» (ص٥٨). وعلى الرغم من أن العلاقة الخاصة تظل (هنا) بلا تطوير فإن هذه الطريقة فى تناول التاريخ الأدبى تحل علاقات القوة فى مجتمع ما، فى المركز نفسه من عملية التقويم الجمالى.

تأثير ذلك في ألمانيا بعد الحرب:

لسوء الحظ أن ما تضمنته أعمال شوكنج وهيرش ولوفينتال من أفكار تهم النقد الأدبى قد مرت فى واقع الأمر دون أن يلتفت إليها؛ حتى بعد الحرب العالمية الثانية، عندما تطلع المجتمع الألمانى -على ما يفترض- إلى بداية جديدة للأدب والبحث، لم يظهر فى الغرب سوى محاولات ضئيلة لدراسة تاريخ الأدب من منطلق علم اجتماع الأدب. ومع ذلك فعندما بدأ العلماء الأحدث خلال حقبة الستينيات فى التفتيش عن بدائل لمناهج زملائهم الأقدم التى أحيلت إلى الاستيداع، حدث نوع من الانتعاش للهم الاجتماعى. وقد ركز كثير من الدراسات التى نشأت عن هذا على المشكلات التقليدية الخاصة بالمؤلفين وبالعمال، ولكن قدراً من الاهتمام تركز كذلك على سوق الكتاب، والجمهور، وسوسيولوجيا القراء.

ومن المحتمل أنه لم يكن بطريق المصادفة أن يحدث دوى الدراسات الاجتماعية فى الوقت نفسه تقريباً، الذى ظهرت فيه البيانات الأولى لنظرية التلقى. ذلك بأن أصحاب نظرية التلقى -على الرغم من أنهم لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب فيما قبل الحرب، أو من فيضان الدراسات القائمة على أساس اجتماعى فى حقبة الستينيات -كانوا مشغولين ببعض الموضوعات التى تظهر فى البحث الاجتماعى، خصوصاً عندما يستتبع موضوع البحث الربط بين الأدب والمجتمع. ومن ثم فإن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقى من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علة ومعلول، ولكن يبدو مؤكداً إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالداسات الاجتماعية قد أسهم فى تهيئة المناخ، الذى مكن لنظرية التلقى وعمل على نجاحها.

الفصل الثالث

المنظرون الكبار

من تاريخ التلقى إلى التجربة الجمالية:

هانز روبرت ياوس

تاريخ الأدب وعلم التأريخ

على النقيض من «رواد» نظرية التلقى، الذين كانت همومهم فى الأساس فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقى إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالباً ما يركز - على الخصوص فى عمله النظرى المبكر - على السمعة السيئة التى أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع. وكان ما استشفه من البحث فى ألمانيا وفى العالم فى حقبة الستينيات هو الإهمال المتصاعد لطبيعة الأدب التاريخية، حيث تحول العلماء والنقاد إلى مجموعة متنوعة من المناهج القائمة على التحليل النفسى الاجتماعى، أو على علم الدلالة، أو على علم النفس الجشطلتى، أو على التوجه الجمالى[1]، وكان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وفى هذا السياق ينبغى فهم العنوانين اللذين يحملهما «بيانه» عن نظرية التلقى.

إن المحاضرة المشهورة الآن، التى ألقيت فى كونستانس فى أبريل ١٩٦٧ بوصفها خطاباً احتفاليًّا، تشتمل على إشارات واضحة إلى حديث فريدريك شلر المبدئى الذى ألقاه فى ڤيينا فى عام ١٧٨١ بوصفه مؤرخاً، وكان العنوان الذى اختاره ياوس وهو «ما التاريخ الأدبى، وما الغرض من دراسته؟» - وهو لا يُعَدّل من عنوان شيلر إلا باستخدامه كلمة «الأدبى» بدلاً من «العام» - قد

قصد به ابتعاث سلفه الواسع الشهرة بطريقتين على الأقل: الأولى أنه يخلق شعوراً بالمطالب الملحة فى حقل بدا كأنه يودع الحياة، وأنه فى حاجة – نتيجة لذلك – إلى توجه جديد. وكان موقف ياوس من الدراسة المعاصرة للأدب كما لخصها فى مقاله عن «النموذج»، وفى أعماله الأخرى فى تلك الحقبة، يقوم على حقيقة أن الأساس المنطقى للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بخاصة حين يؤخذ فى الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة. ولابد أن يكون قد لاح لياوس وهو يختار عنوانه أن شيلر قد ألقى حديثه قبيل قيام الثورة الفرنسية مباشرة، وكان الهدف هو أن يُحدث هزة عنيفة؛ أن يعلن عن «ثورة» فى حالة مخاض؛ أن يجهر بنهاية «الحكومة القديمة» فى مجال البحث الأدبى.

أما ما كانت الحاجة ماسة إليه لإنعاش دراسة الأدب – وفى هذا تتمثل العلاقة الثانية بمحاضرة شلر – فهو المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر، على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاماً، ولا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة فى مجال البحث الأدبى ومجال التعليم – فيما يذهب إليه ياوس – إلا إذا لم يعد تاريخ الأدب يلقى به عند حافة الاهتمام العلمى، ومن ثم كان العنوان المنقح للمحاضرة، «تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب»، مؤكداً للجانب الفعّال فى جهوده(٢). ولكى تصبح دراسة الأدب مطابقة لمقتضى الحال مرة أخرى، كانت الحاجة ماسة لمجابهة المؤسسة بهذه الدعوة الشبيهة بدعوة شلر للنضال.

ومع ذلك فمن المهم أن نتذكر أن مقال ياوس كان حافزاً وليس التماساً لنهضة، ومن ثم لا ينبغى للإحالات إلى شلر، وللهدف الواضح فى استعادة التاريخ الأدبى عافيته وأهميته المركزية، أن تُقرأ على أنها مناورة نقدية محافظة أو رجعية. والواقع أن إهمال الأفكار القديمة ذاتها الخاصة بعلم التاريخ الأدبى، هو الذى أنتج – وفقاً لما يراه ياوس – الأزمة الراهنة، لقد كان

المفهوم الألمانى المثالى للتاريخ، وهو النموذج الرئيسى فى زمن شلر، يلوذ بغاية أو مبدأ موجِّه لترتيب الأحداث والحقائق.

وقد كان كتاب « تاريخ الأدب القومى الشعرى لدى الألمان » (١٨٣٥ – ٤٢) لجورج جوتفريد جرفينوس Georg Gottfried Gervinus أبرز تاريخ أدبى فى هذا الموروث، وعلى غرار معظم مؤرخى القرن التاسع عشر، كانت الفكرة الموجهة لدى جرفينوس مرتبطة بفهمه للهوية القومية؛ وكان ذلك – وهو ما ينبغى التنبيه إليه – على النقيض من الأهداف العالمية فى الحرية الإنسانية التى افترضتها التواريخ العامة الأسبق. وقد برزت المشكلة المتعلقة بهذا الضرب من التاريخ عند مراجعة النموذج الغائى؛ فقد كان على المؤرخ أن يواجه معضلة مزدوجة: فإما أن يطرح خاتمة يغلق بها حقبة ما من الزمن الآتى، ويرتد بقراءته للأحداث من هذه النقطة الافتراضية إلى الماضى، أو أن يرى أن الهدف قد تحقق، بما يدل ضمناً على أن الأحداث اللاحقة كانت إما عديمة الشأن أو جزءاً من حالة توقف عام. وعندما راح جرفينوس يحكى عن بلوغ التاريخ الألمانى ذروته فى الكلاسيكية، اختار البديل الثانى، على الرغم من أن مرماه كان بالتأكيد الترويج والتخطيط للوحدة القومية التى لم تحققها ألمانيا بعد.

إن البديل الرئيسى لهذا التاريخ القائم على مبدأ الغائية – على نحو ما بيّن ياوس – قد برز مع الاعتقاد فى النظرية الطورية للتاريخ فى القرن التاسع عشر، وقد روّج ليوبولدفون رانكه Leopold Von Ranke، وهو أبرز ممثل لهذه المدرسة، فكرة الموضوعية الكاملة – والنسبية الكلية – بعبارته الآتية المشهورة: « ولكننى أذهب إلى أن كل حقبة لها حضورها المباشر إزاء الوجود المطلق، وأن قيمتها لا تعتمد مطلقاً على ما ترتب عليها، بل بالأحرى على كيانها الخاص؛ على ذاتها الخاصة » (ص٧)، لكن افتراض شرف كل حقبة زمنية واكتفائها الذاتى لا يمكن تأكيده إلا على حساب تدمير الرابطة بين

الماضي والحاضر، التي دافع عنها شلر – وياوس في أعقابه – بكل حماسة، ذلك بأن النظرية الطورية للتاريخ في حرصها على تجنب التفكير في أهداف نهائية تضحي بصلة التاريخ بنموذج من الموضوعية مشكوك في قيمته.

ووفقاً للعرض الذى قدمه ياوس كانت النتائج المتصلة بالدراسات الأدبية ذات وجهين:

فمن جهة نرى ظهور المنهجيات الأدبية التي تبنت – في استجابتها لهذه الأزمة في مجال علم التاريخ – المبادئ التي تجعل كتابة التاريخ الأدبى إشكالية، فالوضعية في محاكاتها لمناهج العلوم الطبيعية قد عالجت الأعمال الأدبية، كما لو كانت هذه الأعمال نتائج لأسباب يمكن التأكد من صحتها ويمكن تحديدها:

> **إن تطبيق مبدأ الشرح العلّى الصرف في مجال تاريخ الأدب لم يُخرج إلى النور إلا عوامل قادرة على التحديد من الناحية الظاهرية، كما أنه أتاح للدراسة المهتمة بالمصدر أن تنمو إلى حد التضخم، وأحال الطابع الخاص للعمل الأدبى إلى مجموعة من «المؤثرات» التي يمكن زيادتها عندما يُراد ذلك.**

لكن رد الفعل للوضعية الأدبية في ألمانيا، وهو المتمثل في الـ Geistesgeschichte (تعنى حرفيا: تاريخ الروح، ولكنها تماثل تاريخ الأفكار)، لم يكن قادراً بالمثل على أن يُلائم بين الأدب والتاريخ، «لقد استحوذ تاريخ الأفكار على الأدب، وعارض الشرح العلى للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلاني، وراح يلتمس تماسك الإبداع الأدبى (Dichtung) في تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن الزمن» (ص٨).

ومن جهة أخرى تعرضت تواريخ الأدب الحالية التي كُتبت تحت إشراف تلك المنهجيات – تعرضت لما تستحق من نقد، وذلك لما فيها من جوانب القصور النظرى، لقد أتيح للمؤرخ الأدبى المنتظر بديلان من أجل أن يتحاشى

التعاقب الساذج للتواريخ وللأعمال، أما البديل الأول فيفترض إحاطة القانون الأدبى بالاتجاهات العامة، وبالأجناس، وما شابه ذلك من التصنيفات متيحاً بذلك إدراج الأعمال المفردة فى تعاقبها الزمنى تحت هذه العناوين، أما المنهج الشائع الآخر فلا يتناول إلا كتلاً من كبار المؤلفين، ومن ثم فإن هذا النمط من تاريخ الأدب غالباً ما ينتظم فى مجموعة من المقالات التى تتناول « الحياة والأعمال » بصورة مختصرة. وليس أى من هذين الحلين كافياً؛ فالأول منهما غالباً ما ينتهى إلى أن يكون تاريخاً ثقافيًا تتخلله أمثلة أدبية؛ فى حين يصبح الآخر فى واقع الأمر مجموعة من المقالات ضُم بعضها إلى بعض عن طريق الاتفاق العرضى للروابط الزمنية الواهية والانتماء القومى. أضف إلى هذا أن هاتين المجموعتين من التاريخ الأدبى كلتيهما غير قادرتين – فيما يرى ياوس – على الاعتراف بالمسائل الخاصة بالتقويم الفنى؛ فهذه التواريخ – وقد قامت على أساس نموذج الموضوعية المشكوك فيه، الذى روجته المنهجيات الآخذة بالطورية التاريخية وبالوضعية – تمارس نوعاً من « التقشف الجمالى » (ص٥) الذى ينبذ الأحكام الخاصة بالقيمة.

وعندما ننظر فى مشكلة التأريخ الأدبى بطريقة أخرى كطريقة الجمع بين التاريخ وعلم الجمال، فربما استطعنا أن نطرح السؤال مع ياوس على أساس من المنهجيتين المتعارضتين المتمثلتين فى الماركسية والشكلانية، فالماركسية – كما سبق أن رأينا – تمثل لدى ياوس ممارسة أدبية أخنى عليها الدهر، منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية، ويفرد ياوس فى مقالته « الاستثارة » مفهوم « الانعكاس » (Widerspiegelung) على أنه بصفة خاصة مفهوم رجعى ومثالى، منتقداً چورچ لوكاتش ولوسيان جولدمان – بغير حق إلى حد ما – فى نظرهما إلى الأدب على أنه مجرد مرآة سلبية للعالم الخارجى، ومع ذلك فعلى الرغم من إنكار ياوس للنظرية الماركسية الأقدم فإنه يدرك – فى الإصرار على تاريخانية الأدب، وفى بعض الملاحظات النظرية لدى نقاد أقل انتشاراً مثل ڤرنر كراوس Werner Krauss وروچيه جارودى Roger

Garaudy وكاريل كوزيك Karel Kosik على السواء – أن الماركسية ليست نظاماً عقدياً (دجماطياً) أحادى الاتجاه، وكان أهم ما يعنيه فى هذا الصدد الأقوال التى تدل على نوع من الحساسية تجاه موضوعات الأثر والتلقى .

ومن جهة أخرى نسب ياوس إلى الشكلانيين الفضل فى اصطناع الإدراك الحسى الجمالى بوصفه أداة نظرية فى سبر أغوار الأعمال الأدبية، ووجه النقص فى المنهج الشكلانى فى نظر ياوس يتعلق قبل كل شيء بالميل إلى جماليات الفن للفن؛ ففى النظرية الشكلانية

> **تبدو عملية الإدراك فى الفن غاية فى ذاتها ، وتبدو «الحقيقة المادية للشكل» على أنها مَزيّته الخاصة ، كما يبدو «الكشف عن أسلوب التناول» (Verfahren) هو المبدأ الذى تقوم عليه النظرية ، وهذه النظرية هى التى حولت نقد الفن إلى منهج عقلى يتخلى واعياً عن المعرفة التاريخية ، وأثمرت – مِنْ ثَمّ – إنجازات نقدية لها قيمة علمية باقية . (ص ١٦ ، ١٧) .**

والواقع أن الشكلانيين أمثال تنيانوف وأيخنباوم قد مالوا – حتى عندما غامروا بالدخول فى مجال التاريخ الأدبى – إلى أن يقصروا نظراتهم على ما هو أدبى، وعلى الرغم من أنهم نجحوا فى بيان مفهوم للتطور ينطبق على الأعمال الأدبية، فإنهم لم يستطيعوا أن يربطوا هذا التطور الأدبى بالتطورات التاريخية الأعم، ومن ثم تصبح المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب هى المزج بصورة ناجحة بين أفضل مزايا الماركسية والشكلانية، ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بما أحرزه الشكلانيون من تقدم فى مجال الإدراك الجمالى .

جماليات التلقى :

كانت محاولة ياوس للتغلب على الانقسام الثنائى الشكلانى – الماركسى

تنطوى على النظر إلى الأدب من منظور القارئ أو المستهلك. وقد كانت «جماليات التلقى» (Rezeptionsästhetik)، على نحو ما سمى ياوس نظريته فى أواخر الستينيات وبدايات السبعينيات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقى. «فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك؛ أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور» (ص ١٥)، ويسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة فى المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال:

> **تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية، مقارناً بالأعمال التى قرئت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هى أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسيُنَمّى فى سلسلة من عمليات التلقى من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية. (ص٢٠).**

وهكذا كان هذا التحول فى الاهتمام له دلالاته الضمنية كذلك بالنسبة إلى النمط الجديد من تاريخ الأدب. وما كان ياوس يتوسمه هو تاريخ يؤدى دوراً واعياً يصل الماضى بالحاضر. وسوف يطلب من مؤرخ التلقى الأدبى، بدلاً من مجرد أن يتقبل الموروث بوصفه معطى، أن يعيد التفكير على الدوام فى الأعمال المعترف بها مبدئيا، فى ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث الجارية وتأثيرها فيها.

إن النقلة من تاريخ تلقى العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدى إلى رؤية الناتج التاريخى للأعمال وعرضه، فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذى يصبح عنده للعمل - لدينا - معنى بوصفه التاريخ السابق لتجربته الراهنة (ص ٢٠).

بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسط بين الماضى والحاضر، فى حين يصبح للتاريخ الأدبى، عندما نلتزم بمثل شلر الأعلى الذى تبناه ياوس، مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية، لأنه يعيننا على فهم المعانى السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات الراهنة.

أفق التوقعات :

إن تكامل التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية، قد تم على نطاق واسع عن طريق تقديم فكرة «أفق التوقعات» (Erwartungshorizont)، وهى فى تقدير ياوس نفسه «الركيزة المنهجية» لمقالته النظرية البالغة الأهمية(٣). ومصطلح «الأفق» - كما رأينا من قبل - كان مألوفاً للغاية فى الدوائر الفلسفية الألمانية. ونفطن هنا إلى أن جادامر قد استخدمه ليشير به إلى «مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب»(٤). وقد قدم سلفاه هوسرل وهايدجر هذه الفكرة كذلك فى سياقات مشابهة. كذلك لم يكن استخدامه مركباً مع «التوقعات» جديداً كل الجدة. وقد تبنى فيلسوف العلوم كارل پوپر وعالم الاجتماع كارل مانهايم هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشئون الثقافية. وقد عرَّف مؤرخ الفن أ. هـ. جُمْبرِش «أفق التوقع» فى كتابه «الفن والوهم»، متأثراً فى هذا بـ«پوپر»، بأنه «جهاز عقلى يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة»(٥). ومن ثم فإن «الأفق» و«أفق التوقعات» يقعان فى رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

والمشكلة في استخدام ياوس لمصطلح «الأفق» هي أنه عَرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن – أو يستبعد – أي معنى سابق للكلمة. والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده. وهو عندما يناقش أصوله مؤخراً في مقالته «الاستثارة»، يحيل على إشاراته السابقة إلى المصطلح في عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦١، ولكننا عندما نعود إلى هذه الكتابات نجد نقصاً مماثلاً في التدقيق[٦]. يضاف إلى هذا أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فياوس يشير إلى «أفق التجربة»، و«أفق تجربة الحياة»، و«بنية الأفق»، و«التعبير في الأفق»، و«الأفق المادي للمعطيات» (materieller Bedingungshori-zont). وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة «الأفق» ذاتها. ويبدو أن ياوس قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي على الأقل. وربما ظهر مصطلح «أفق التوقعات» لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات؛ إلى «نظام من العلاقات»، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.

ومع ذلك فإن تعريفاً مؤقتاً كهذا لا يهون من صعوبات الاستخدام الأساسية (للمصطلح)، وعلى سبيل المثال فإن إحدى الفرضيات المنهجية المهمة عند ياوس تتعلق بـ«موضَعَة» هذا الأفق، وتشتمل «الحالة النموذجية» للمَوْضَعة على أعمال تحاكي في سخرية الموروث الأدبي أو تُنْعِم النظر فيه. ومن هنا كانت روايات «دون كيشوت» و«جاك القدري» Jacques Le Fat-aliste، و«شميير» Chemieres، وهي الشواهد التي ذكرت بأسمائها، على الرغم من أن رواية ترسترام شاندي، وهي الرواية النمطية عند شكلوفسكي لم تكن لتجد عناء لكي تلتئم كذلك مع هذه المجموعة. وتعد هذه الأعمال نموذجية لأنها «تستثير لدى القارئ أفق توقعاته، التي شكلها مصطلح الجنس الأدبي، أو الأسلوب، أو الشكل، لا لشيء إلا لتحطم هذا الأفق خطوة بعد خطوة» (ص ٢٤)، وهنا يصبح الأفق الأدبي مموضَعاً؛ لأن العمل (الأدبي)

نفسه يجعله موضوعاً يستطيع القارئ أن يدركه. أما بالنسبة إلى الأعمال التى هى دون ذلك فى استثارة التوقعات بصورة مباشرة فإن ياوس يقترح ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق:

الأول يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبى الذائعة؛ والثانى يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التى تتناول البيئة التاريخية الأدبية؛ والثالث من خلال التعارض بين الخيالى والواقعى؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية؛ وهذا ما يتاح دائماً للقارئ المتأمل فى أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة. (ص ٢٤).

والمشكلة هنا لا تتعلق كثيراً بالإجراء الذى عرضه ياوس، والذى يقوم به علماء الأدب، على نحو ما عندما يربطون العمل بالمأثور الأدبى وبالبنية الاجتماعية، ولكنها بالأحرى تتعلق بفكرة الموضعة ذاتها. وعلى الرغم من أن ياوس يحاول أحياناً أن يحتفظ للأفق بطبيعته المتعالية، فإنه بافتراضه قابليته للموضعة يطرح إجراء قائماً على التجربة. أضف إلى هذا أن المنهج الذى تشير إليه موضعة مقولة (الأفق) يتضمن موقفاً حيادياً يمكن أن تنشأ عنه هذه الملاحظات. ولا يمكن التثبت من صحة «المستويات المعهودة» فى حقبة بعينها إلا بافتراض أننا نستطيع من خلال المنظور الراهن أن نصدر أحكاماً موضوعية على ما كانت عليه هذه المستويات فى واقع الأمر. ونحن هنا مطالبون، على النقيض من إلحاح جادامر على التاريخية historicality، بتجاهل وضعيتها التاريخية الخاصة أو وضعها بين قوسين. وعلى الرغم من كفاح ياوس من أجل تحاشى القول عندئذ بنموذج يجمع بين التاريخية الطورية والوضعية، فإنه فى تبنيه الموضوعية مبدأ منهجياً يبدو كأنه يقع فى الأخطاء نفسها التى كانت موضع نقده.

وتبرز صعوبات مماثلة عندما يحاول ياوس أن يشرح كيف يتحاشى أفق التوقعات الذى يقول به الوقوع فى «شراك علم النفس المهددة» له (ص٢٢)،

و« الالتجاء المتكرر إلى فكرة (روح العصر العامة) » (ص٢٨)، وهما من أقوى الأفكار استجابة لذلك المفهوم. وفي المثل الأول يحاول ياوس أن يتخطى حدود جماليات التلقي المؤسسة على علم النفس عند آى. إى. رتشاردز. وهو يستشهد برينيه متفقاً معه في نقده لرتشاردز فيما يتعلق بقصور هذا المنحى من الدراسة في تفحص معنى العمل الفني، وما ترتب على هذا من اختزال منهج كهذا - على أحسن الفروض - إلى دراسة اجتماعية للذوق. ولكي يواجه ياوس هذه الصياغة المختزلة لموضوع التلقي، ويجاوز الاستجابات الفردية، فإنه يتحول إلى اللسانيات النصية:

> **إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست بحال من الأحوال، في الأفق الأوليّ للتجربة الجمالية، مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها - بالأحرى - إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة، يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية. (ص٢٣).**

ويعيد ياوس تعريف التلقي معتمداً على عمل ڤلف - ديتر شتمبل Wolf-Dieter Stempel، على أساس « أن هناك منظومة علامية واسعة النطاق، تم إنجازها عن طريق تطويرها وتعديلها » (ص٢٣). وفي هذا المشروع يمكن لتفحص « عملية الإنشاء المستمرة للآفاق » والتغيير فيها » عن طريق المؤشرات النصية والعامة، التخلص من التنوع الفردي للاستجابة، كما أننا قد نستطيع عندئذ نظريًّا على الأقل أن ننشيء أفقاً ذاتيًّا متبادلاً تمتد فيه جسور الفهم بين الأفراد ويحدد ما للنص من تأثير (ص٢٣).

والمشكلة هنا هي أن ياوس مايزال يعمل وفق نموذج يقوم على التسليم بالوجود المادي للأشياء وتطابق صورها الذهنية معها؛ وهو ما يبدو في ظاهر الأمر مضاداً لمقاصده التفسيرية، فالإشارات لا تظهر بوصفها إشارات إلا من خلال صورة بعينها أو إطار بعينه من الإدراك الحسي؛ والأجناس الأدبية بما هي

تصنيفات تواضع عليها الناس لتقسيم فطيرة الأعمال الأدبية تعد « حقائق » لا لشئ إلا لأننا زعمنا، أو زعم مؤلفٌ لكتاب فى فن الأدب، أن وجود ملامح بعينها فى بعض الأعمال خليق بأن يؤلف بينها. ومرة أخرى لا يعنى هذا القول بأن المضى فى العمل بهذه الطريقة خاطئ أو غير شائع؛ فالاعتراض على ياوس هنا هو فى أنه فى تنظيره يتعارض مع مقاصده المعلنة. إنه لا يتجنب علم النفس إلا عن طريق استعادته لحظة إدراك لتطابق الصور الذهنية للأشياء مع موضوعاتها، على خلاف مع فرضياته التفسيرية. ولهذا السبب كان لابد له أن يلجأ كذلك إلى الدوران فى الحلقة المفرغة التى ينسبها إلى تاريخ الفكر Geistesgeschichte. وبما أنه يلح على إمكانية « إعادة بناء أفق التوقعات » (ص ٢٨)، ويشرع فى إنجاز هذا البناء المعاد معتمداً على الشاهد أو الإشارات المأخوذة من الأعمال ذاتها، فإنه يبدو متجهاً لذلك إلى قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس أفق تم استخلاصه من تلك الأعمال.

وقد كان للدائرة التى لم يحاول ياوس على نحو ملموس الفرار منها نتائجها فيما يتصل كذلك بملاحظاته المتعلقة بالقيمة الجمالية؛ إذ إن التعارض بين عمل بعينه والأفق يقع فى قلب نظريته فى التقويم. وهو يزعم، معتمداً اعتماداً كبيراً على كتابات الشكلانيين الروس، أن الطابع الفنى لعمل ما يمكن أن يحدد « من خلال نوع التأثير الذى يمارسه على جمهور مفترض ودرجة هذا التأثير » ويمكن قياس البعد الجمالى الذى يحدد بأنه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل، أو بأنه « تغير الأفق » (Horizontwandeln) بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد (ص ٢٥).

إن هذا المنحى الآلى فى تناول موضوع التقويم الفنى قد جر ياوس إلى عدد من المواقف الحرجة ليس أهونها كيفية التمسك به عندما يخيِّب عمل ما ظن التوقعات أو يجاوزها أو يحطمها. ولو أن الإنسان وجد المقياس الذى يقيس به « خيبة الظن » لتعين عليه أن يُلحق بهذا الفرض الخاص بـ « القيمة بوصفها فرقاً » فكرةً عن « التشابه الذى يسمح بالتعرف ». فإذا أُخذت الكتابة

العشوائية لحيوان الشمبانزى على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلاً فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء. ولكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أى ناقد فإنه لكى يتناول هذه القطعة من « الأدب » بوصفها عملاً جاداً، لابد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة. وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية.

إن الأحادية التى تتسم بها نظرية ياوس المبكرة مسئولة كذلك عن التقارب الذى اضطر معه إلى الجمع بين أدب الطبخ أو الأدب الرخيص والأعمال الكلاسيكية. ولأن هذين الصنفين من الأدب كليهما يشكلان خلفية للتوقعات العادية، فإنهما لا يحملان أى « طابع فنى ». وكما يعترف ياوس نفسه فإن « شكلها الجميل » (أى ما يسمى « الروائع ») الذى أصبح واضحاً فى ذاته، (ومعناها الباقى أبداً)، الذى يبدو غير قابل للجدال حوله، يقربانها بصورة خطرة، وفقاً لنوع من جماليات التلقى، من « فن (الطبخ) الممتع والمقنع على نحو لا يقاوم » (ص ٢٥، ٢٦). ولكن إذا كانت الحاجة ماسة إلى جهد خاص لقراءة الروائع « على نحو مضاد للسجية » من أجل تعرف عظمتها، فربما تساءل المرء بحق عن السبب فى أن هذا النمط من القراءة لا يتاح كذلك للأدب الرخيص، وإذا هو لم يكن متاحاً - وهذا ما ينبغى أن يفترض المرء أنه يمثل موقف ياوس - فما الملامح الأخرى إذن التى تشكل « الطابع الفنى » للعمل؟

إن جذر المشكلة قائم فى الاعتماد المقصور إلى حد بعيد على نظرية الشكلانيين فى الإدراك الحسى من خلال التغريب (Ostranenie) لتأسيس القيمة. وهنا تؤدى الطرافة فيما يبدو دورها بوصفها المعيار الوحيد للتقويم. ومع أن ياوس يحاول فى أحد المواضع أن يعد الجديد (Das Neue) صنفاً تاريخيا، كما أنه صنف جمالى أيضاً، فإنه كذلك غالباً ما يعمم وظيفته فى تحديد القيمة الجمالية. وهذا التوجه نحو التجديد يبدو غريباً فى ضوء عمل

ياوس الواسع النطاق فى أدب العصور الوسطى. وفى حين تأثر معظم الشكلانيين بالممارسات الأدبية الجارية، التى ألحت على تحطيم التقاليد، فإن كثيراً من حقب الماضى على نحو ما يعرف ياوس على وجه التأكيد، تبدو كأنها تقبلت الأعمال لمماثلتها للمعايير التقليدية بقدر تقبلها إياها لاختلافها عن تلك المعايير. وعلى سبيل المثال كانت الحاجة فى مجال الإنتاج الفنى فى العصور الوسطى أكثر تركيزاً على تكرار أبنية معينة منها على تحطيمها. وعلى الرغم من أننا عندما نعيد النظر فى الماضى قد نقدر أعمالاً خالفت المعيار، فإنه من المشكوك فيه أن هذا النمط من الحكم قد ظفر بالالتزام به زمناً متطاولاً.

إن تأكيد الجدة يبدو أنه جانب من التحيز المحدث الذى يرجع فى أغلب الظن إلى توغل آليات السوق فى المجال الجمالى. لقد كانت الأصالة والعبقرية وافدين جديدين إلى قائمة التصنيفات التقويمية المفضلة. ومن المحتمل أن يكون التغير الذى اكتسح نظام الإنتاج - من الإقطاع بتأكيده لنظام الطبقية، وانتظام الأمور، والتكرار، إلى الرأسمالية بإيديولوجيتها الخاصة بالمهارة، وحاجتها إلى تثوير الإنتاج على الدوام - قد أدى دوراً واسع النطاق كذلك فى مجال إبداع الفن وتلقيه. وبعبارة أخرى يقوم انحيازنا إلى شئ جديد أو متفرد فى أغلب الظن بدور كبير فى تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيراً دور الفكر أو التوقعات التى عرفتها الحقب الماضية.

نحو تاريخ أدبى جديد:

ويعتمد ياوس اعتماداً كبيراً على الشكلانية الروسية فى مجال آخر مهم. فهو فى تخطيطه للأمور التى تؤخذ فى الحسبان عند كتابة نوع جديد من تاريخ الأدب يتبنى الفكرة الشكلانية عن النسق الأدبى التعاقبى. وقد اشتمل النقاش الشكلانى على ثلاثة ملامح كانت لها عنده جاذبيتها بصفة خاصة. الملمح الأول يتمثل فى أنه فى تاريخ الأدب الذى يفيد من مبادئ النسق التطورى، تزداد الإمكانات إلى أقصى حد للربط بين التصنيفات الجمالية،

التى نادراً ما ترتبط – فى التواريخ التقليدية – بأى شيء سوى الترتيب العام لأحداث التاريخ. والملمح الثانى يتمثل فى أن التاريخ الشكلانى من شأنه أن يقلص من السلطة الغائية التى اعتمد عليها معظم تواريخ الأدب السابقة. وبدلاً من قراءة الأحداث فى اتجاه الماضى انطلاقاً من نقطة انتهاء افتراضية، يفترض المنهج التطورى «تولداً ذاتياً جدلياً للأشكال الجديدة» (ص ٣٣). ولهذا المنهج مزية إضافية هى مزية تبسيط المعايير الخاصة باختيار الأعمال:

والمعيار هنا هو العمل بوصفه شكلاً جديداً فى منظومة الأعمال الأدبية وليس التولد الذاتى للأشكال البالية، والأدوات الفنية، والأجناس الأدبية، التى تتوارى فى الخلفية إلى أن تأتى لحظة جديدة فى سياق التطور تصبح فيها «قابلة للإدراك» مرة أخرى. (ص ٣٣).

وأخيراً فإنه نظراً لافتراض أن الجدة معيار جمالى وتاريخى على السواء يربط التاريخ الأدبى الشكلانى بين المغزى الفنى والمغزى التاريخى، وينهى – من ثم – ذلك النزاع الذى اهتم به ياوس غاية الاهتمام. وبطبيعة الحال ربما كان التقدم فى هذه المنطقة الأخيرة وهمياً، مادام التغلب على الفصل بين التاريخى والجمالى يقضى بأن يحدد الأول منهما ببساطة على أساس من الآخر. ومع ذلك فإن استياء ياوس من (كتابة) تاريخ أدبى شكلانى يمس موضوعاً آخر مختلفا؛ فعنده أن مجرد وصف ما يطرأ من تغير على الأبنية، أو الأدوات الفنية، أو الأشكال، لا يكفى لتحديد وظيفة عمل بعينه خلال السياق التاريخى:

لتحديد هذه (الوظيفة)، أى تعرُّف المشكلة التى تُركت دون حل، والتى يعد العمل الجديد فى السياق التاريخى هو الحل لها، لابد أن يتكئ المفسر على تجربته الخاصة، مادام الأفق السابق للأشكال القديمة والجديدة، وللمشكلات والحلول، لا يمكن

تعرفه فى أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن للعمل المتلقِّى. (ص ٣٤).

وربما كانت هذه النظرة صالحة لشرح كيفية فهمنا لنص ما، ولكنها لا تصلح كثيراً من الناحية العملية لأن تكون أساساً لعلم التأريخ. وعندما طرح ياوس معيار التجربة (Erfahrung) الذاتى والغامض، كان فى الواقع قد وضع على الفور حجر عثرة فى طريق كتابة التاريخ الأدبى. فمادام الماضى لا يمكن تعرفه « فى أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن »، ومادام الأفق الراهن يتغير على الأرجح بصورة دائمة، يصبح من الصعب فهم كيف يتسنى للنموذج التعاقبى المعدل أن يكون أساساً لشئ آخر سوى أسرع التواريخ الأدبية إلى الزوال. ومع ذلك فإن هذا المنظور قد سجل تغيراً ملحوظاً بالنسبة إلى الفروض الأسبق المتعلقة بضرورة موضعة الآفاق الماضية. ذلك بأن ياوس هنا يستدعى تجربة المفسر وليس حياده، معرفاً كتابة التاريخ الأدبى بطريقة جادامر بأنها أحرى أن تكون « تداخلاً فى الآفاق » منها وصفاً لتتابعها فى الزمن، يطابق بين الصور الذهنية للأشياء ووجودها العيانى.

إن فكرة التعاقب التى اقتبسها ياوس من النموذج التطورى ستستكمل فى صياغته الجديدة لتاريخ الأدب بالجوانب المتزامنة. وفى هذا الصدد يذهب ياوس إلى أن مؤرخى الأدب ينظرون فى قطاعات منتخبة من الحياة الأدبية من أجل أن يتحققوا من الأعمال، أىّ منها قد وقع فى أى زمن بعينه خارج الأفق، وأىّ منها ظل غير متميز. وفى استطاعة المرء أن يورد بهذا الإجراء عدداً من الأبنية المختلفة، الفعالة فى لحظة تاريخية بعينها، وأن يحدد عن طريق المقارنة بين قطاع تزامنى والأبنية السابقة أو اللاحقة، كيف يلتئم تغير البنية الأدبى (Literarischer Structurwandel) فى أى زمن.

ويعتمد ياوس فى تطويره هذه المسائل على عنصرين فكريين مساعدين؛ أولهما فكرة سيجفريد كراكاور Siegfried Kracauer فى امتزاج الملامح

المتزامنة (Gleichzeitig) وغير المتزامنة (Ungleichzeitig) أو تلازمها في أى لحظة تاريخية. وقد كانت هذه الدراسة مفيدة لياوس؛ إذ كان من الممكن استخدامها في تعزيز المشروع التطورى الشكلانى؛ ففى أى حقبة زمنية لا تشكل الطليعة إلا حركة واحدة في المشهد الأدبى، أما العمل الأدبى «المبهرج» Kitsch أو «العادى» فى هذه الحقبة فيمكن تصنيفه عندئذ وفقاً لدرجة وقوعه فى نطاق اللامعاصرة، فى حين يتم على الأرجح ربط تلك الأعمال التى تتسم بالمعاصرة بأفق التوقعات. والأعمال التى «تنتمى» بحق إلى الماضى تختلط دائماً بتلك التى تنتمى أصلاً إلى زمنها الخاص فى أى قطاع من التاريخ. وهكذا أتاح تبنى ياوس لدراسة كراكاور - أتاح له أن يكشف عن تاريخانية الأعمال بوصفها وظيفة لتقاطع المستوى التعاقبى مع المستوى التزامنى: «إن تاريخانية الأدب تبرز على وجه التحديد عند تقاطعات محور التعاقب مع محور التزامن» (ص ٣٧).

أما النظرية الثانية التى يستخدمها ياوس جزئيا فترجع إلى اللسانيات البنيوية، خصوصاً على نحو ما طبقها رومان جاكبسون ويورى تنيانوف فى مجال الأدب. فالأدب فى منظورهما نظام شبيه بلغة ما. ومع أن الباحث يستخدم المناهج التزامنية لأهداف تعليمية فإن الوصف التزامنى الصرف محال، مادام أى وصف لنظام ما يستلزم شيئاً سابقاً وشيئاً لاحقاً. ومن ثم فإن المنهج التزامنى لا يكون مفيداً إلا بمقدار ما يساعد على تعيين موقع التشكيلات الثابتة والمتغيرة فى نظام ما، وكما يلاحظ ياوس:

> **إن الأدب كذلك ضرب من علم قواعد النحو أو علم التراكيب له علاقاته الخاصة الثابتة نسبيا: مثل ترتيب الأجناس الأدبية التقليدية وغير المقننة، وأشكال التعبير، وأنواع الأسلوب والصيغ البلاغية. وفى مقابل هذا الترتيب يأتى ميدان علم الدلالة الأكثر تنوعاً، بما فيه من موضوعات أدبية، وأنماط أصلية**

ورموز واستعارات. (ص ٣٨).

ومن ثم يهيئ اختيار قطاعات نموذجية للفحص وسيلة لقراءة التاريخ الأدبى تجاوز العلاقات الإحصائية المتبادلة، وتتحاشى الأهواء الذاتية. وبدلاً من ذلك يكون التاريخ العملى هو المرشد الحاسم لمؤرخ الأدب؛ أى «ما ينتج عن الحدث» (Ereignis)، وما «يشكل فى المنظور الحالى تماسك الأدب بوصفه التاريخ السابق لتجليه الحالى» (ص ٣٩).

ومع ذلك سيبقى التاريخ الأدبى القائم على اللحظات المتعاقبة والمتزامنة، على نحو ما بينا، قاصرا لأنه سيظل فى نطاق المجال الأدبى. أضف إلى هذا أنه يكرس فكرة أن التاريخ الأدبى يمكن فهمه وكتابته مستقلاً عن جوانب التطور الاجتماعى. وهكذا فإن الاقتراح النهائى لياوس فى تخطيطه لتاريخ يهتم بالتلقى، يسعى إلى إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبى والتاريخ العام. وهذه المشكلة هى فى الواقع صياغة أخرى للموضوع الأساسى فى مقالته «الاستثارة»، أعنى العلاقة بين علم الجمال والتاريخ، ما دام النسق التطورى ذاته يظل أساساً عند ياوس بنية تصورية جمالية. وقد شكل ياوس السؤال الأساسى فى هذه المقالة على النحو الآتى:

إذا كان من الممكن، من جهة، فهم التطور الأدبى من خلال التطور التاريخى للأنظمة، وكان من الممكن، من جهة أخرى، فهم التاريخ النفعى (البراجماتى) من خلال ترابط الظروف الاجتماعية فيما يشبه السياق، ألا ينبغى عندئذ أن يكون من الممكن كذلك وضع «النسق الأدبى» و«النسق غير الأدبى» فى علاقة تنضوى تحتها الصلة بين الأدب والتاريخ، دون حمل الأدب - على حساب طابعه الفنى - على أداء وظيفة هى مجرد نسخ أو تعليق(*)؟ (ص١٨).

هناك ملاحظتان تؤديان دوراً فى الإجابة عن هذا السؤال. الملاحظة الأولى

(*) أى نسخ لمعطيات هذا التاريخ أو تعليق عليها. (المترجم).

تتعلق بالاختلاف بين الحدث الأدبى والواقعة التاريخية؛ فقد ذهب ياوس بمقارنته بين « رواية برسيفال Perceval » لكرتيان Chretien والحملة الصليبية الثالثة، وهما حدثان متعاصران تقريباً - ذهب إلى أن الحدث الأدبى ليس له تلك « النتائج الحتمية الثابتة »، المرتبطة بالأحداث السياسية. وهو « لا يمكن أن يكون له أثر مستمر إلا إذا كان أولئك الذين جاءوا فيما بعد مازالوا يستجيبون له مرة أخرى - أى إذا كان هناك قراء يتواءمون مع العمل الذى ينتمى إلى الماضى، أو مؤلفون يريدون أن يقلدوا هذا العمل، أو يتفوقوا عليه، أو يؤكدوا بطلانه » (ص٢٢)، ومع ذلك فإن استخدام هذا المعيار للتمييز بين الأدب والتاريخ يسير للغاية؛ فالنتائج المترتبة على الحدث التاريخى، أو لِنَقُلْ إن الاعتراف بأى واقعة على أنها « حدث »، يعتمد كذلك على حكم « القراء » أو المراقبين. ويبدو من وجهة النظر الخاصة بالتلقى، أن هذا ليس تمييزاً بين الأحداث الأدبية والأحداث التاريخية.

ويبدو ياوس فى مقالة له بعنوان « تاريخ الفن والتاريخ النفعى » (نشر فى كتابه المسمى « نحو جماليات للتلقى »، ص ٤٦ : ٧٥)، كما لو كان يعترف بخطئه؛ ففيها يقدم استراتيجية مختلفة بعض الشيء لتصوير ذلك التمايز نفسه، ويزعم:

> **أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأن هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام» إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى، وأن تمتد على هذا النحو إلى مدى بعيد وراء مخلفات الماضى الأثرية الصامتة. (ص ٦٩).**

وهنا ربما ضَيّق ياوس على نفسه الخناق؛ فكون الأدب مازال « يتحدث » إلينا لا ينفى طابعه الوثائقى. والواقع أنه ربما كان طابعه الوثائقى هو الذى يسمح له بأن « يتحدث » على الإطلاق. وبهذا التمييز يميل ياوس إلى أن يضع

الأدب مرة أخرى فى ذلك المجال السحرى، حيث تخاطب القيم السرمدية وضعاً إنسانيا أبديا.

ومع ذلك فإن طريقة ياوس الثانية فى تناول العلاقة بين التاريخ الأدبى والتاريخ العام تشير إلى واحد من أهم إسهامات عمله النظرى؛ فهو يرى أن جماليات الإنتاج والوصف السابقة قد سعت إلى تأسيس هذه العلاقة بجعل الأدب تابعاً للتاريخ، فأصبح الأول إما انعكاساً سلبيا للثانى، أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية. وعلى النقيض يؤكد ياوس « الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية » (ص ٤٠). وفى هذا السياق يكتسب أفق التوقعات مغزى جديداً؛ فهو يشتمل - بوصفه بنية تصورية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات كذلك. ومن ثم فإن العمل الأدبى يُستقبل ويقوَّم « فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك » (ص ٤١). وفى هذا النطاق تتاح للعمل إمكانية القيام بدور حيوى فى عملية تلقيه، وإعادة النظر فى المواضعات الاجتماعية وتغييرها من خلال المحتوى والشكل على السواء. وللتمثيل لهذا يستشهد ياوس بمثال المحاكمة التى دارت حول رواية « مدام بوفارى »، حيث اتُّهم فلوبير بترويج الفجور - الذى يرجع جزء منه على الأقل إلى سوء فهم استخدامه المستحدث لأسلوبه الحر غير المباشر Style indirect libre. وأهمية الأداة الفنية فى هذه الحالة هى أنها مكنت من مراجعة الموروث الأخلاقى للمجتمع، بل تطلبت هذه المراجعة:

> **لما كانت الأداة الفنية الجديدة قد حطمت عرفاً روائيا قديما - يتمثل فى الحكم الأخلاقى على الشخوص الروائية، الذى يكون على الدوام حكماً بيّناً يؤكده الوصف - فإن الرواية قد استطاعت أن تُجذّر أو تطرح أسئلة جديدة عن الممارسة العملية**

للحيـاة؛ وهو مـاهيـاً - فى أثناء إجـراءات المحـاكـمـة - المناسبـة الأصلية للاتهام - المتمثل فى الشهوانية المزعومة - لكى يتراجع نهائيًّا إلى الخلفية. (ص ٤٣).

وبهذا المثال يريد ياوس أن يلفت النظر إلى جانب مهم من الأدب أهمله - لسوء الحظ - معظم الدارسين، هو تأثير الأدب فى المجتمع؛ وهو موضوع كانت له - على النقيض - أهمية بالغة لدى الكتاب. والواقع أن البحث فى هذه المنطقة خليق بأن يحقق أكثر من مجرد ملء فجوة فى مجال البحث. وسوف يكون فى وسع الباحثين، عندما يسبرون أغوار هذا الجانب من العملية الأدبية، أن يشرحوا وظيفة الأدب التحريرية فيما هم يربطون بين المصطلحات المتضادة التى كلف ياوس نفسه عناء التوفيق بينها:

إن الفجوة بين الأدب والتاريخ؛ بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، يمكن ملؤها إذا لم يقم التاريخ الأدبى بمجرد وصف مسار التاريخ العام، كما تعكسه الأعمال الأدبية مرة أخرى، ولكن - بالأحرى - عندما يستكشف التاريخ الأدبى خلال «التطور الأدبى» تلك الوظيفة المشكِّلة حقًّا للمجتمع، التى تنتمى إلى الأدب فى تنافسه مع الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى فى تحرير البشرية من قيودها الطبيعية والدينية والاجتماعية. (ص ٤٥).

وهكذا تنتهى الاستثارة عند ياوس، محاكية مرة أخرى النموذج الذى تبناه من شلر، إلى الدفاع عن التحرير.

ما وراء الاستثارة:

أما أن مقال «الاستثارة» لياوس قد شغل على هذا النحو تلك المساحة العريضة من هذا القسم، فذلك يرجع فى جزء غير يسير منه إلى الدروس الأساسية لنظرية التلقى ذاتها؛ فليس فى ألمانيا الغربية مقال آخر فى النظرية

الأدبية خلال العشرين عاماً الماضية قد حظى من الاهتمام بقدر ما حظى هذا المقال. ولقد أتاح هذا المقال الفرصة لكثير من التفنيد، والنقد، والمتابعة، كما ولّد دراسات علمية وردوداً صحفية على السواء، بل إن المصطلحات نفسها قد استخدمت لدى غير ذوى الاختصاص.. وكما سجل ياوس فى مقال له فى منتصف السبعينيات، اشتمل تقرير صحفى عن كرة القدم على الملاحظة الآتية: «إن اهتمام المغرمين باللعبة قائم على أساس أفق شامخ من التوقعات»(٧). فإذا أخذنا معيار التلقى الخاص لمقال «الاستثارة» على أنه الدال الأساسى على الأهمية، كان على المرء عندئذ أن يعد هذا المقال أهم وثيقة للنظرية الأدبية الألمانية خلال العقود القليلة الماضية.

ومع ذلك فإن الآثار البعيدة المدى لهذا المقال ربما كانت لها نتائج لدى الباحثين الآخرين أعظم منها لدى ياوس نفسه؛ لأن ظهور كتاب التاريخ الأدبى بوصفه حافزاً فى عام ١٩٧٠ يسجل نقطة تحول محورية فى عمله النظرى. أما بعد ذلك فقد انصرفت اهتماماته بعيداً عن تلك الاهتمامات التى ألهمته بيانه المثير. وهو يستبقى فى عمله التالى عنايته بالتاريخ، شأنها شأن إلحاحه على دراسة التفاعل بين الجمهور والنصوص. ولكن حقبة السبعينيات شهدت انحساراً لدور الشكلانيين الروس؛ فأفكارهم المتعلقة بالإدراك والتغريب شأنها شأن النموذج التطورى للتاريخ الأدبى، تتراجع إلى الخلفية ولا تُذكر إلا نادراً. وكذلك توارى – بوجه عام – المفهوم الواعد لأفق التوقعات. وعلى الرغم من أن ياوس قد استمر فى تطبيق هذه المقولة فى بعض تحليلاته لأعمال مفردة ولعملية تلقيها، فمن الجدير بالملاحظة أن هذا المصطلح نادراً ما برز فى مقالاته النظرية الأساسية، التى تضمنها كتابه الرئيسى فى هذه الحقبة، المسمى «التجربة الجمالية وعلم التفسير الأدبى»(٨). والواقع أنه إذا كانت هناك نقلة رئيسية فى الموقف الشامل لياوس فهى تلك التى يمكن معاينتها فى كُتيبه الذى يرجع إلى عام ١٩٧٢، والذى يحمل

عنوان Kleine Apologie der aesthetischen Erfahrung « دفاع محدود عن التجربة الجمالية »[٩]، ففي هذا العمل يتقلص أفق التوقعات كما يتقلص التأثير الشكلاني الروسي بشكل ملحوظ.

جماليات السلبية:

إن السبب في تنكر ياوس الضمني هذا لعمله النظري المبكر يبدو مرتبطاً باتجاه أعم في التهوين من قيمة ما يشير إليه تحت اسم « جماليات السلبية ». وهو إذ يواجه كتاب تيودور أدورنو المسمى « النظرية الجمالية »، الذي نشر بعد وفاته في عام ١٩٧٠[١٠] – وهو يمثل لدى ياوس نموذجاً لنظرية سلبية في الفن – يعيد النظر كذلك في مضامين « سلبيته » الخاصة.

وقد كان ما أزعج ياوس في نظرية أدورنو هو أنها لا تسلم بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن، إلا في حالة ما إذا قام العمل الفني بنفي المجتمع الخاص الذي تم إنتاجه فيه. وهي بذلك لا تفسح أي مكان لأدب إيجابي وتقدمي، مادام الأدب يُعرف بصفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أي بطابعه « التنسكي ». أضف إلى هذا أن هذه النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعي نخبوي للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصيلة. فالفن الذي يؤكد في إصرار استقلاله الذاتي في مواجهة ثقافة تنزع منزعاً ماديا، والذي يصبح « مشروعاً للممارسة الاجتماعية » باستقلاله عن الممارسة (ص ٣٤٩)، والذي يقطع روابطه باللغة وبالصور « العادية » – هذا الفن هو وحده الذي يستطيع، وفقاً لما يراه أدورنو، أن يكون فنا أصيلاً بحق؛ والفنانون أنفسهم الذين يبدو أنهم يقعون خارج دائرة هذا النموذج، مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال التغريب الاجتماعي؛ « فلدى الفنانين ذوي المكانة الأعلى، أمثال بيتهوفن ورمبرانت، يرتبط أشد أشكال الوعي بالواقع حدة بالاغتراب عن الواقع ». (ص٢١).

ومع ذلك فربما كان الفصل الأساسى الذى يسلم به أدورنو بين الفن والمتعة (Genuss) أو السعادة أكثر إثارة للاعتراض من جانب ياوس:

> **إن النظر إلى البهجة (Lust) الذاتية فى العمل الفنى ربما اقترب من ذلك الوضع الذى ينطلق من الخبرة التجريبية بوصفه تمثيلاً إجماليًّا للآخر، وليس من الخبرة التجريبية ذاتها.**
>
> **وربما كان شوبنهاور هو أول من أدرك هذا؛ فسعادة المرء عند مواجهة العمل الفنى هى الحالة التى يشعر فيها بأنه قد هرب فجأة، وليست جزءاً من (التجربة) التى صدر عنها الفن؛ وهى لا تحدث دائماً إلا بصورة عرضية؛ وهى أقل أهمية فى الفن من السعادة الناشئة عن معرفته؛ فمفهوم المتعة الفنية (Kunstgenuss) بوصفه مفهوماً تأسيسيًّا ينبغى الاستغناء عنه.**
>
> **(ص ٣٠).**

ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور؛ فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب «الإيجابى». ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت فى أسر آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهرية نخبوية، تقطع صلة الفن على نحو فعال بأى دور سوى الدور التشكيلى غير المباشر إلى أبعد حد.

ويشترك أدورنو فى هذه النزعة السلبية مع آخرين كثيرين من مُنَظِّرى الأدب والفن فى القرن العشرين، وعلى سبيل المثال خضعت فلسفة الجمال التى ينسبها ياوس إلى جماعة تل كل Tel Quel لنقد مماثل وإن كان على نطاق أضيق. ثم إن الموروث الأحادى الجانب للقرن التاسع عشر، الملخص فى

صيغة الفن من أجل الفن، ظل حيًّا فى فلسفة الجمال «المادية» لدى هذه المجموعة فى تثبيتها لقيمة الأعمال التى تقف موقفاً مناقضاً فى عناد للسيطرة الاجتماعية، ولكن موقف هذه النظرية المتصلب لا يروج إلا على حساب الغياب الكامل للفاعلية.

ليس فى وسع المرء أن يرى كيف يمكن، مع تعاليم السلبية الصرف - أى مع التعاليم التى تنكر التطابق مع الظرف الاجتماعى، والتى تمثل كذلك الحكمة العظمى فى فلسفة جمالية سلبية كتلك التى تتمثل لدى جماعة تل كل - كيف يمكن تأسيس مشروع جديد للممارسة الاجتماعية، (دفاع، ص ٤٧).

وقد تم الربط كذلك بين هذه النظرية الأحادية ونظريات الشكلانيين الروس. ذلك بأن الاهتمام المقصور على الإنجازات المبتكرة، وعلى الإدراك الذى يحيل المألوف غير مألوف، وإن لم يقطع بالضرورة الصلة بين الأدب والتأثير الاجتماعى، يفترض أن الأدب لا يدرك ولا يقوم إلا فى ضوء خلفية مجتمعية أو أدبية، عادية أو غلبت عليها الآلية. ومن ثم فإن الشكلانية الروسية قد كرست ضرباً من السلبية نفسها التى عرفت لدى أدورنو أو لدى جماعة تل كل.

لكن هذا ما صنعته كذلك نظرية التلقى القائمة على أساس انتهاك آفاق التوقعات. وقد عرف ياوس هذا الجانب الضعيف فى عمله المبكر عندما أقر بأن وصفه السابق للتجربة الجمالية كان وصفاً جزئيًّا فى طبيعته. ففى المحل الأول اشتركت جماليات التلقى، من خلال استبعادها للتجربة الجمالية الأولية، فى نوع من التنسك الفنى مع أشكال أخرى من التفكير، ذات طبيعة تأملية ومنكفئة على ذاتها (ص ٥٥)[١١]. ومن جهة ثانية فإن جماليات التلقى فى توجهها إلى فن يتمتع باستقلال ذاتى (وهو عند ياوس فن الحقبة الرومانسية المتأخرة على وجه التقريب)، لم تهمل الدور المهم للفن قبل أن

يصبح له استقلاله الذاتى فحسب، بل أهملت كذلك جملة الوظائف التى أداها، والتى مازال من الممكن له أن يؤديها:

> **وفقاً لهذه النظرية (أى جماليات التلقى) يقوم جوهر العمل الفنى على أساس تاريخانيته، أى على أساس الأثر الناشىء عن حواره المستمر مع الجمهور؛فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغى إدراكها فى إطار جدلية السؤال والجواب. ويحرز تاريخ الفن تفرده عن طريق تغير الأفق بين المأثور الطبيعى والتلقى المستوعب، وبين الكلاسيكية القارة والتشكيل المستمر للقاعدة. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور لدى الشكلانيين كما تشترك مع جماليات السلبية، وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) فى الاعتقاد فى أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة (des ereignishaften Neuen) فى مقابل ذلك الذى صار مستقراً مع مضى الزمن (das Prozesshafte Geworden sein)، أى أولوية السلبية أو الاختلاف فى مقابل المعنى الإيجابى أو الجارى فى العرف. وهذه الحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعى بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتى، ولكنها.. لا يمكن أن تكون منصفة لوظيفته العملية، والتوصيلية، والمشكِّلة للمعايير، فى مرحلة ما قبل الاستقلال الذاتى للفن. (ص٥٠، ٥١).**

وهكذا لم تحتفظ الموضوعات الأساسية فى مقال «الاستثارة» فى حدود عام ١٩٧٢ إلا بقدر محدود من الصحة، والواقع أن ياوس يقوم هنا باستبعاد أفق التوقعات من مركز فلسفته الجمالية؛ لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهماً كافياً من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معياراً جماليًّا، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيداً للممارسة الجمالية.

العودة إلى المتعة:

إن ما يعارض به ياوس جماليات السلبية هذه هو فى المحل الأول التجربة الجمالية؛ فهو يذكرنا بالحقيقة البسيطة القائلة إن معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة Genuss. ولهذه الكلمة معنيان فى اللغة الألمانية؛ وقد أراد ياوس أن يضمن مفهومه المعنيين كليهما. ويمكن ترجمة كلمة Genuss فى أكثر استعمالاتها شيوعاً اليوم بالمتعة أو البهجة، ومع ذلك فإن المعنى الأقدم للكلمة يمكن أن يدخلها فى حقل الفائدة أو المنفعة. وكما يشير ياوس فإن الصيغة الفعلية لهذه الكلمة، وهى geniessen كانت تستخدم بصورة عامة فى القرن الثامن عشر لتدل على «الإفادة من شىء ما». وقد كانت كلمة Genuss بكلا معنييها، هى الإلهام الذى ولّد الاهتمام بالفن، حتى وإن كانت فى الحقيقة قد أهملت فى المأثور الجمالى. وربما كان الأهم لدينا هو تراجع أهميتها خلال القرنين الماضيين؛ فعلى حين كانت التجربة الجمالية تعد ذات يوم مشتملة على وظيفة معرفية واتصالية معترف بها، فإن الفن والنظرية الأحدث قد فصلاها عن هذه الأدوار، ونسبا المتعة إلى المواقف الثقافية المرتبطة بالطبقات الوسطى المدعية ضيقة الأفق:

الآن وقد فصلت المتعة الجمالية عن فعاليتها المعرفية والتوصيلية فإنها تبدو إما بوصفها المقابل العاطفى أو اليوتوبى للاغتراب فى نماذج فلسفة التاريخ القائلة بالأطوار الثلاثة(*)، وإما بوصفها - فى النظرية الجمالية المعاصرة - جوهراً لموقف يُعَد متخلفاً فكريًّا، عند تبنيه فى حالة النظر فى الفن الكلاسيكى، ويستبعد فى بساطة، عند مواجهة الفن الحديث. (ص٢٦).

وقد كان طموح ياوس متجهاً إلى مناهضة هذا التقليد، عن طريق إعادة التجربة الجمالية الأولية إلى مكانها الصحيح فى المركز من نظرية الأدب.

(*) أى أن الحياة تمر بدورات، كل دورة منها تشتمل على أطوار ثلاثة هى: النهضة والاكتمال والانهيار (المترجم).

على أن نظرية القرن العشرين بطبيعة الحال لم تغفل كلية مشكلة المتعة والفن. وربما كان رولان بارت أشهر كاتب مُحْدَث يعالج هذه المشكلة باستنارة إيجابية فى كتابه «متعة النص» (١٩٧٣) [١٢]. ولكن ياوس يقف موقف المعارض لبارت نتيجة لالتزامه المزعوم بنوع من جماليات السلبية؛ فعلى الرغم من أن بارت يعزى إليه تفنيد الفكرة البسيطة القائلة إن المتعة الجمالية فى جملتها هى أداة الطبقة الحاكمة، وأنها لذلك موضع للإدانة، فإن قسمته للتجربة الجمالية إلى متعة Plaisir وبهجة jouissance بما يعنى على وجه الخصوص المتعة الجمالية الإيجابية والسلبية - تعيد طرح الموقف المزدوج من الفن، الذى شغل النقد منذ أفلاطون. ويؤكد ياوس بصورة قاطعة أن كتاب بارت لا يدعم إلا متعة العالِم:

لم يكن عرضًا أن يختزل دفاع بارت المتعة الجمالية إلى اللذة (Vergnugen) التى تتحقق فى الاتصال الجنسى باللغة. ولما كان قد أخفق فى أن يفتح على نحو قاطع عالم اللغة المكتفى بذاته على الممارسة الجمالية، فإن قمة سعادته تظل ماثلة كلية فى الشهوة التى أعيد اكتشافها لدى فقيه اللغة المتأمل، وفى منطقته الحرام الآمنة: «جنة الألفاظ». (ص٣٠).

ولكى يتحاشى ياوس النتيجة المؤلمة للجماليات السلبية فإنه ينهج نهجا مختلفًا بعض الشئ. فالمتعة وقد فهمت على أنها الضد المقابل للعمل ولكن دون أن تتعارض بالضرورة مع الحركة والمعرفة، يجب أن تفصل من الناحية الظواهرية عن المتعة الجمالية. ويقرر ياوس، معتمداً على لودفيج جيس Ludvig Giesz فيما أخذه من عمل موريتس جايجر Moriz Geiger عن المتعة الجمالية، ولكن مع اعتماده كذلك على مناقشة سارتر للخيالى - يقرر أن المتعة الجمالية تشتمل على لحظتين: فى اللحظة الأولى، التى تلائم كذلك المتعة إجمالاً، يحدث استسلام (Hingabe) مباشر من الذات للموضوع؛ أما اللحظة الثانية، التى تخص المتعة الجمالية، فتشتمل على «اتخاذ موقع يحصر

وجود الموضوع بين معقوفين ويجعله – من ثم – موضوعًا جماليا » (ص ٣٠ – ٣١) . وهكذا ينطوى الموقف الجمالى على اتخاذ المراقب مسافة بُعد عن الموضوع، كما أن مسافة البعد الجمالية هذه تعنى لدى ياوس فى الوقت نفسه عملاً إبداعيا من أعمال الوعى؛ ففى التأمل الجمالى يقدم المراقب موضوعًا خياليا . ويصف جيس عملية مزاولة الموضوع الجمالى هذه بأنها تردد بين المتعة الأولية وموضوعها . ويمكن للمرء – إذا استخدمنا المصطلحات الكانطية – أن يفكر فى حركة بين الذات والموضوع، نكتسب فيها « الاهتمام بما زهدنا فى الاهتمام به » (ص٣٢) . ومع ذلك فإن ياوس يحاول أن يحصر المتعة الجمالية فى صيغة « الاستمتاع الذاتى الناشئ عن الاستمتاع بشئ آخر » (Selbstgenuss im Fremdgenuss) .

التجربة الجمالية المنتجة : فعل الإبداع

يريد ياوس بهذا التعبير أن يؤكد لا الحركة المتراوحة بين الذات والموضوع فحسب، بل « الوحدة الأولية بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم كذلك » (ص٣٢) . فالمتعة – بعبارة أخرى – لا ينبغى فصلها عن وظائفها المعرفية ووظائفها المعنية بالنواحى العملية . وكان ياوس على وعى بمفهوم التجربة الجمالية هذا عندما شرع فى تحليل « المقولات الأساسية » الثلاث للمتعة الجمالية من الناحية التاريخية، وهى : فعل الإبداع Poesis، والحس الجمالى aisthesis والتطهير Catharsis .

والمقولة الأولى من هذه المقولات تشير إلى الجانب المنتج من التجربة الجمالية، أى إلى المتعة التى تنجم عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة . وأكثر ما يهم ياوس فى مناقشته هذا المفهوم هو التطور الذى لحقه منذ القدم حتى الزمن الحديث . ووفقًا لتراتبية (هيراركية) المعرفة عند أرسطو يظل الإبداع بوصفه فعلاً منتجًا، فى مرتبة أدنى من النشاط العملى أوالتطبيقى خلال العالم القديم والوسيط . ومع ذلك فقد كانت قدرة يمكن الوصول بها

إلى حد الكمال (ص٤٦ – ٧) . وقد أسهم تغير وجهات النظر إلى العالم فى الزمن الحديث فى إحداث تغير مصاحب فى نظرية الإبداع؛ فبدلا من الإشارة إلى القدرة على محاكاة الكمال القائم من قبل، أخذ الإبداع فى التطابق شيئًا فشيئًا مع إبداع العمل الذى قد يُحدث هو نفسه الكمال، أو يحدث – على الأقل – المظهر الأجمل Schöner Schein للاكتمال (ص٤٩) . ويشير ياوس مستخدمًا مثال ليوناردو دافنشى على نحو ما عرضه پول ڤاليرى بوصفه النموذج الأول لمفهوم الإبداع هذا – يشير إلى الجانب البناء فى هذا المفهوم، الذى يعنى أكثر من مجرد محاكاة الحقيقة؛ فالإبداع هنا هو « معرفة تعتمد على ما يمكن للمرء أن يصنع؛ على شكل من الفعل الذى يحاول ويختبر من أجل أن يصبح الفهم والإنتاج شيئًا واحداً » (ص٥١) .

وكانت الخطوة الأخيرة نحو الاستقلال الذاتى الذى انطوت عليه ترجمة عصر النهضة للإبداع – وهى بأن تكون إبداعًا للكمال أحرى منها إعادة إنتاجه – قد خطتها « الثورة الأدبية فى القرن الثامن عشر» (ص٥٢) . وفى القرن التاسع عشر يصبح العمل الفنى نموذجًا لنشاط لا اغتراب فيه، خصوصاً فى كتابات ماركس المبكرة . أما التغير الذى يلاحظه ياوس فى القرن العشرين فيشتمل على تحول الإبداع إلى وظيفة للجمهور المشاهد بقدر ما هى وظيفة للفنان . ومع زوال ميتافيزيقا الجمال الأبدى صار الفن يعيَّن بالغموض والإبهام . فالعمل الفنى يصبح – إذا استخدمنا مصطلح بول ڤاليرى – موضوعاً غامضاً Objet ambigu يعتمد فى بنائه ومعرفته على المتلقى أو المراقب بقدر ما يعتمد على المنتج . وبهذه الطريقة يدرج ياوس مرة أخرى نظريته الخاصة الأسبق فى جماليات التلقى، فى السياق التاريخى؛ هذه النظرية التى توصف الآن بأنها نظرية كافية وضرورية لتناول هذه الفكرة المعدلة عن الإبداع دون سواها .

تجربة التلقى الجمالية : الحس الجمالى

إن اعتماد الإبداع على التلقى فى الفن الحديث يعنى أنه يقترب فى الآونة الأخيرة من المقولة الثانية فى ثالوث ياوس الجمالى، وهى مقولة الحس الجمالى. وهى حين تعرّف بالإدراك الحسى الجمالى تشير إلى جانب التلقى من التجربة الجمالية. ولكى يلخص ياوس تاريخها فإنه يشرع فى اختبار جملة من النصوص النموذجية، تقوم فيها الملاحظة والإدراك الحسى، وعلى وجه الخصوص تأمل الطبيعة، بدور مهم. وهو بهذه الطريقة يأمل فى أن يتغلب على المشكلة التفسيرية المتعلقة بمحاولة فهم ما كان عليه تاريخ الإدراك الحسى، أو يقلص منها على أقل تقدير.

وفى العالم القديم، حين لم تكن فلسفة الجمال والفضول النظرى قد انفصلا بعد، استتبع الحس الجمالى تقديم الأحداث بمعناه المزدوج، الجامع بين تصوير الشيء، وجعله حاضراً. ولما كان القدامى لم يقيموا أى تفرقة وجودية (أنطولوچية) بين واقعة سابقة وأخرى لاحقة، لم يكن هناك تدريج، أو تراتب (هيراركية) للمواقف فى هذا التقديم. ففى المناظر الموصوفة على درع أخيل، التى يتخذ ياوس لنفسه منها مثالاً توضيحيًّا، تنطوى كل صورة على جمالها الخاص. « وهنا يعبر الحس الجمالى، بوصفه التلبث الممتع فى حضور التجلى الكامل، عن ذروة معناه » (ص ٧٦). وفى المقابل أدرج الحس الجمالى فى العصور الوسطى المسيحية تحت صيغة « شاعرية غير المرئى »، حيث إن الاختلاف هنا بين الشكل الخارجى والمعنى يشكل تجربة التلقى الأساسية.

ووفقًا لما ذكره ياوس فإننا نستطيع أن نستكشف لدى بترارك بدايات شكل جديد من الحس الجمالى، فالنشاط الداخلى للروح من جهة، وجمال العالم الطبيعى من جهة أخرى، تصبح لهما أهمية متزايدة بالنسبة إلى جانب التلقى فى التجربة الجمالية. وقد جاءت أهم قوة دافعة لعملية التغير هذه فى الحس الجمالى مصاحبة لفصل العلم عن فلسفة الجمال. فالأول لم يعد يعنى

في دوره الحديث في تصنيف الظواهر الطبيعية بالتجربة المتصلة بالطبيعة في كليتها، وتركت هذه الوظيفة لفلسفة الجمال.

ومع ذلك فإن هذا التطور قد بلغ ذروته في أثناء الحركة الرومانسية. ومع ارتكاس المشروع الأوغسطيني للزهد فيما هو دنيوي، أصبح المنظر الطبيعي والسيرة الذاتية القطبين اللذين ربما هيمنا أحسن ما تكون الهيمنة على ساحة الحس الجمالي الجديد. على أن الأهمية الزائدة لتأمل الطبيعة الخارجية ينبغي ألا تفهم على أنها تتعلق «بالاستمتاع المباشر بما هو محسوس» (ص ٨١)، كما كان الشأن في العالم القديم، والأحرى أنها تتعلق هنا - كما أشار شيلر في مفهومه لما هو عاطفي - بعاطفة الحنين إلى البراءة المفقودة. ومن ثم فإن الجمال الرومانسي كان سببًا في ظهورنمط جديد من التجربة قوامه استعادة الذكرى، وكان هذا الكشف الأولي عن ملكة الذاكرة الجمالية بمثابة الجسر المؤدي إلى أحدث التغيرات في تجربة التلقي.

وقد قدم ياوس هذه الأشكال الحديثة من الحس الجمالي على أنها تمثل نوعين مختلفين متنافسين: النوع الأول يؤدي وظيفة لغوية نقدية، ويتعلق بفلوبير وفاليري وبيكيت وروب جرييه، في حين يمتلك النوع الآخر وظيفة «كونية» (ويمكن للمرء كذلك أن يقول إنها «مشاعية» أو نوعية) وينطبق على بودلير وبروست. ويميل النوع الأول، وفقًا لما يراه ياوس، إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالي أو وضعه موضع تساؤل؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى فكرة الاتصال بعامة. وعلى هذا فمن المحتمل أن يُبطل هذا النوع كل إمكانية للتجربة الجمالية. ومن ثم يحاول ياوس، بتمسكه بسخطه العام على جماليات السلبية، التي ينتسب إليها هذا الاتجاه - يحاول أن يُهوِّن من شأن هذا المنحى في المأثور الحديث، في الوقت نفسه الذي يعرض فيه نظرية بروست على أنها نموذجية ولها الأفضلية. والشئ الذي بدا له غاية في الجاذبية عند بروست هوطرحه الجديد لوظيفة الحس الجمالي المعرفية (الإبستمولوچية)

خلال مقولة الذاكرة التى قدمتها الرومانسية. والواقع أن ياوس كان يرقب تياراً أساسيًّا بدا ، منذ منتصف القرن التاسع عشر، معنيًا باستعادة الدور المعرفى للفن. وهو يفترض فى مقابل الفكرة الدارجة – القائلة إن الفن قد قلت أهميته – يفترض أن المهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها (اليوم) :

> **فى هذا السياق أدت التجربة الجمالية على مستوى الحس الجمالى مهمة - فى مقابل عملية اغتراب متصاعدة للوجود الاجتماعى - لم تكن قط مهيأة لها من قبل فى تاريخ الفنون ، ألا وهى مقاومة التجربة المنكمشة ، تجربة «الصناعة الثقافية» ولغتها الخادمة لها ، وذلك عن طريق وظيفة الحس الجمالى النقدية والإبداعية على المستوى اللغوى. ونظرا لتعددية الأدوار الاجتماعية والمنظورات العلمية ، كان من مهمة هذا الإدراك كذلك المحافظة على تجربة العالم التى يملكها الآخرون ، وكان - من ثم - حماية لأفق عام يستطيع الفن بكل سماحة ، بعد أن توارى الكل الكونى ، أن يمده بأسباب الحياة. (ص ٩٢).**

فى مشروع ياوس لا يشتمل الفن والتجربة الجمالية التى يتيحها على موقف نقدى محايد من حيث الناحية الاجتماعية فحسب، بل كذلك على جانب موحّد للمجتمع الذى فقد صلته بتجاربه الخاصة. وهكذا يصبح الحس الجمالى، بما يقدمه للإدراك الحسى العام، بمثابة المادة التى تصنع الالتحام بين أكثر العناصر تنوعًا واغترابًا فى العالم التكنولوچى الحديث.

التجربة الجمالية الاتصالية : التطهير

والمقولة الثالثة والأخيرة، المشكلة لتاريخ التجارب الجمالية، هى مقولة التطهير، التى فُهمت على أنها العنصر الواصل بين الفن والمتلقى. وعلى الرغم من أن ياوس يفسر هذه المقولة فى عمله النظرى الأساسى من خلال تتبعه للمصير الذى لقيه مصطلح أرسطو المثير للجدل منذ عهد القدامى حتى

بريخت، فإن هناك مناقشة للجانب الاتصالى للفن ربما كانت أكثر تنويراً، نجدها فى مقاله عن « أشكال التفاعل فى التوحد مع البطل » . وفى رأى ياوس أن جانباً مهما من الاتصال يتمثل فى نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها؛ ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئيًّا من خلال تحليل التوحد الجمالى .

وسوف يكون من الخطأ بطبيعة الحال حسبان التوحد الجمالى تلقيًا سلبيًا من جانب الجمهور المشاهد، والأحرى أنه يستتبع، مثل كل عمليات الاتصال، « حركة متراوحة بين المراقب المحرَّر جماليًّا وموضوعه غير الواقعى، تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف » (ص ٩٤) . ومن ثم فإن النموذج الإيضاحى للأنماط البطولية الذى ينشئه ياوس، ينبغى أن يؤدى دوره بوصفه جزءاً من مشروع أكبر، يشتمل على أشكال من التوحد تتحقق جماليًّا . ولكن ربما كان بالقدر نفسه من الأهمية أن إقامة هذا النموذج على أساس من جملة أشكال التفاعل المختلفة بين الفن والجمهور تشير مرة أخرى إلى جانب رئيسى من جوانب القصور فى جماليات السلبية . ذلك بأن المنظرين للسلبية يهملون – باستبعادهم للتوحد بما هو تجربة جمالية أولية، وعدم سماحهم إلا بالانتهاك الساخر للمعايير أو بالتأكيد الثقافى الجماهيرى المبتذل للتوقعات – يهملون عالمًا كاملاً من الظواهر الجمالية . وعلى النقيض من هذا اهتم ياوس بجملة أشكال التوحد . ومن ثم يمكن فهم مشروعه هنا بوصفه محاولة لملء الفراغ الكبير الواقع بين طرفى النقيض اللذين أقرتهما جماليات السلبية .

ويعرف ياوس خمسة أشكال من التفاعل، تظهر فى صورة ملخصة فى الجدول المنشور (انظر ص ٢٣٢) . وتقوم هذه التصنيفات، على النقيض من تصنيف نور ثروب فراى النمطى للأبطال فى كتابه تشريح النقد (١٩٥٧)(١٣)، على أساس من أشكال التلقى، لا على أساس أفعال الأشخاص وأقوالهم .

وعلى الرغم من أن هناك سياقًا تاريخيًّا مطرداً على نحو ما في هذا التصنيف النمطي، فمن الممكن أن يوجد كل نموذج لدى كل المجتمعات، كما أن عدة نماذج يمكن أن تقع في العمل المفرد. فعلى حين نصادف التوحد القائم على التداعيات - على سبيل المثال - لدى الهيئات الاجتماعية الأقل تطوراً بصفة عامة، يمكن أن نبصر كذلك هذا النوع من التوحد في أشكال اللياقة الخاصة بالبلاط في العصور الوسطى، أو نراها في الأزمنة الأقرب إليها في مسرح الدعاية السياسية أو مسرح الأحداث الجارية. ويحسم الأمر في هذا الشكل المشاركة الفعالة من جانب المشاهد، أي تحطيم الحواجز بين الممثلين والجمهور؛ فالتوحد القائم على التداعي يستتبع [انتحال دور في العالم الخيالي المغلق لحركة المسرحية] (ص ١٦٤). ومن جهة أخرى فإن التوحد الناشئ عن الإعجاب يقتضي ضمناً بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية لدى الجماعة، أو لدى قطاع من الجماعة. وعلى الرغم من أن ملاحم العصور الوسطى البطولية منها والبلاطية على السواء، تشتمل على أوضح صور هذا النمط من التفاعل؛ فإن هناك أمثلة من حقب أخرى تتوارد على الذهن كذلك (يذكر ياوس رواية « هلواز الجديدة »، ورواية «آلام فرتر»).

والشكل الثالث، وهو التوحد التعاطفي، يمكن أن ينشأ في الغالب نتيجة لإعجاب أولي. وفي هذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه في موضع البطل، ومن ثم يعبر عن نوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة. ويتميز التوحد التطهيري، على النقيض، بوظيفته التحريرية للمشاهد. وهذا الشكل الذي يقع في المواقف المأساوية والملهوية يتضمن بعداً جماليًّا؛ « فالمشاهد لا تتاح له العاطفة المأساوية أو الضحك المتعاطف إلا إلى المدى الذي يكون فيه قادرا على انتزاع نفسه من توحده هذا المباشر، والارتفاع إلى مستوى الحكم على ما هو مقدَّم إليه والتأمل فيه (ص ١٧٨). وأخيراً فإن الشكل الساخر يستتبع خيبة الرجاء في توحد متوقع، أو انتهاكه، أو إنكاره. وهذا النموذج المألوف من التفاعل، الذي له الأفضلية في الأزمنة المتأخرة،

يصادفنا في الأغلب الأعم في المحاكاة الساخرة Parody وفي الأدب الحداثي. إنه نموذجي، لا من منظور جماليات السلبية فحسب، بل من منظور جماليات التلقي المبكرة كذلك عند ياوس، وكونه لا يشغل هنا إلا جزءاً من «النموذج الإيضاحي» عنده ينبغي أن يؤخذ على أنه إشارة إلى المسافة الواقعة بين مقاله الباكر «الاستثارة» وعمله المتأخر.

إثارة النظرية الأدبية

الواقع أنه في وسع المرء أن يقرأ اشتغال ياوس بالتجربة الجمالية بعامة بوصفه مراجعة لفروضه الأولية المتعلقة بالتلقي. فعلى حين نجد أن قدراً يسيراً للغاية من عباراته الأكثر إثارة للجدل قد حُذف أو غُيّر، يظل إطاره النظري الأخير مجسداً بصورة جزئية لجوانب مختلفة من أفق التوقعات. وموقف النقد الذاتي هذا من جانب ياوس ليس مجرد موقف مثير للإعجاب، ولكنه أدى كذلك إلى تدعيم مواقفه النظرية.

ومع ذلك فإن عمله الأحدث هذا(*)، مقارنًا بجماليات التلقي عنده، قد أخفق في إثارةأي شئ يدنو من القدر نفسه من الاستجابة ومن كثافتها (اللذين أحدثتهما جماليات التلقي) وهذا الغياب النسبي للاستجابة له لايمكن أن يعزى كلية إلى أن فروضه أقل إثارة. وأخر الأمر فإن الدعوى الرئيسية في التحول إلى البحوث المتصلة بالتجربة الجمالية تتمثل في أن قدراً لا بأس به من تاريخ التأمل في الفن قد تحول كثيراً عن الطريقة الأساسية التي يؤدي بها الفن وظيفته في الحياة الواقعة ويَكُون الاستمتاع به. وكذلك تبدو ألوان النقد الحادة الموجهة إلى جماليات السلبية المرتبطة بأدورنو وبالنظرية الفرنسية كما لو كانت مخططة لإثارة رد الفعل لدى الأطراف المشايعة لها. وربما أمكن نسبة قدر من فقدان الاستجابة إلى ملامح أكثر شكلية في عمل ياوس الأخير؛ فقد أصبح أسلوبه في كتابه (التجربة الجمالية وعلم التفسير

(*) أي دراسته للتجربة الجمالية. (المترجم).

الأدبى) أكثر جفافًا وأكثر صرامة. وعلى الرغم من أنه يكشف عن مدى هائل فى إشاراته الأدبية ومصادره النظرية على السواء، فإن هذه الحصيلة الثقافية أحرى أن تكون عائقًا للتلقى من أن تعين عليه.

ولكن ربما كان السبب الرئيسى لإخفاق عمل ياوس فى إلهاب جمهرة الألمان المشتغلين بالنقد، على نحو ما صنع ذات يوم، هو ما طرأ من تغير درامى على جماعة المناصرين وعلى الحالة المعنوية لتلك الجمهرة. ثم إن الطلبة لم يعد لهم اهتمام بالمشاركة فى ثورة نظرية، كما أن أساتذة الأدب لم يعودوا حريصين على جعل دراسة الأدب لأزمة مرة أخرى، وكما أن الجامعات بوصفها نظامًا لم تعد مشتغلة بالتجديد والثوران. وفى هذا المناخ تكون أى نظرية فى التجربة الجمالية، مهما بلغت طرافتها وضرورتها - تكون مجرد عمل أكاديمى آخر، ويكون تلقيها - بغض النظر عن كيفية وضعها بطريقة مثيرة - محدودًا، كما أشار ياوس نفسه من قبل، بعوامل خارج نطاق سيطرتها.

النصية واستجابة القارئ : ڤلفجانج إيزر

كذلك كانت العوامل الثقافية العامة هى المحددة إلى مدى بعيد للصورة التى تم بها تلقى عمل ڤلفجانج إيزر؛ وهى توازى إلى حد ما الاستجابة لكتابات ياوس. وعمله المبكر الذى بلغ غاية النجاح، المسمى «بنية الجاذبية فى النص» Die Appellstructur der Texte (١٩٧٠) والذى ظهر فى الإنجليزية تحت عنوان «الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى» - هذا العمل كان فى الأصل محاضرة ألقيت فى جامعة كونستانس، حيث يقوم إيزر كذلك بالتدريس(١). وكان وقع هذا الحديث وصيغته المطبوعة - ولو أنه ربما لم يكن من القوة والامتداد بقدر ما كان رد الفعل لمقال «الاستثارة» لياوس - هو الذى هيأ لإيزر أن يكون واحدًا من المنظرين الأوائل فى «مدرسة كونستانس». ومع ذلك فإن كتابه النظرى الكبير لم يظهر إلا فى منتصف

السبعينيات، ولم يثر من الجدل - شأنه شأن كتاب ياوس المسمى «التجربة الجمالية؛ فعل القراءة» (١٩٧٦) [٢] - بقدر ما أثارت محاضراته التي كانت أقل اكتمالا وأكثر تفجراً.

ولكن هذه الوجوه من التماثل في التلقي الألماني لدى هذين الرائدين «التوأم» dioscuri (*) لنظرية التلقي لا ينبغي لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية. فعلى الرغم من أنهما قد اهتما بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص، وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص / القارئ، فإن مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة قد اختلفت اختلافاً حادا. فعلى حين تحرك ياوس، أستاذ اللغات الرومانسية، بصفة مبدئية نحونظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، برز إيزر، استاذ الأدب الإنجليزي، من مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص. وفي الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) وكان خاضعاً بصفة خاصة لتأثير هانز - چورچ جادامر، كانت الظواهرية (الفينومينولوچيا) هي المؤثر الأكبر في إيزر. وقد كان مهما بصفة خاصة في هذا الصدد عمل رومان إنجاردن، الذي تبنى منه إيزر نموذجه الأساسي كما تبنى عددا من المفاهيم الأساسية. وأخيراً فإن اهتمام ياوس حتى في عمله الأخير، كان متعلقا في الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق. مثال ذلك أن درسه لتاريخ التجربة الجمالية قد تطور إلى عملية مسح تاريخي هائل، قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية.

وعلى النقيض من هذا اهتم إيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا، أو مندمجة فيها. فإذا عنَّ للمرء أن يرى في

(*) dioscuri هما الابنان التوأم للإله زيوس عند الإغريق (المترجم).

ياوس باحثا فى عالم التلقى الأكبر، فإن إيزر يبدو مشتغلاً بعالم التأثير (Wirkung) الأصغر.

إنتاج المعنى

وهناك فرق يضاف إلى ذلك متعلقًا بطريقة إيزر فى عرض أفكاره. ففى حين يبدو أن ياوس عدل عن جوانب كبيرة من فكره الباكر أو نَحّاها على الأقل جانبا، فإن نظرية إيزر يمكن فهمها بطريقة أكثر جدوى بوصفها امتدادا لمشروعاته الأولية. والواقع أن معظم الأفكار الرئيسية والأمثلة التى اشتملت عليهامقالة «بنية الجاذبية Appellstruktur» قد أدمجت فى كتاب فعل القراءة. ومن ثم يمكن فى يسر مناقشة إسهام إيزر فى نظرية الأدب بوصفه تطورا مترابطا منطقيا ومستمراً، أى توسعا فى أعماله المبكرة أحرى منه تصحيحا لها. ولهذا السبب فإن النظر فى كتابه النظرى الكبير يتيح لنا أفضل منهج لاستكشاف إسهامه فى نظرية التلقى على مدى العقد ونصف العقد الماضيين.

وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفى أى الظروف. وقد أراد - على النقيض من التفسير التقليدى الذى حاول أن يوضح المعنى الخبئ فى النص - أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أى بوصفه «أثرا يمكن ممارسته» وليس «موضوعا يمكن تحديده» (ص ١٠). ومن هنا أمده مفهوم العمل الأدبى الفنى عند إنجاردن بإطار للعمل مفيد فى مباحثه. ذلك بأنه إذا كان الموضوع الجمالى لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعًا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا.

إن العمل الأدبى ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين. وترتيبا على هذا يرسم إيزر الحدود بين ثلاثة ميادين

للاستكشاف: أما الميدان الأول فيشتمل على النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله. وإيزر ينظر إلى النص، مثل إنجاردن، على أنه هيكل عظمى أو جوانب تخطيطية » لابد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها. وأما الميدان الثانى ففيه يفحص إيزر عملية معالجة النص فى القراءة. وهنا تكون للصور العقلية التى تتشكل فى أثناء محاولة بناء موضوع جمالى متناغم ومتلاحم أهمية قصوى. وأخيراً فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية، لكى يتفحص الشروط التى تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتَحْكمه. وكان إيزر يأمل بالنظر فى هذه المناطق الثلاث، فى أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب، بل الآثار التى يحدثها الأدب كذلك فى القارئ.

القارئ الضمنى

ولكى يصف إيزر التفاعل بين النص والقارئ فإنه يقدم عددا من المفاهيم المستعارة أو المتبناة من مُنظِّرين آخرين. وربما كان أكثر هذه المفاهيم إثارة للجدل هو مفهوم « القارئ الضمنى ». وهذا المصطلح، الذى يشكل عنوان كتاب يضم مقالات إيزر عن فن القص النثرى[٣]، من الواضح أنه نسخة من مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمنى على نحو ما عرضه بتوسع فى كتابه« بلاغة الفن القصصى » (١٩٦١)[٤]. ويعرِّف القارئ الضمنى فى الكتاب الذى يحمل اسمه بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء: « إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة » (القارئ الضمنى، ص ١٢ من المقدمة). وبهذا يحاول إيزر أن يميز بين هذا المصطلح والمقولات والتصنيفات النمطية المختلفة للقراء، التى ظهرت فى السنوات الأخيرة. وفى كتاب « فعل القراءة » يمكن على نحو أيسر تبين الأساس المنطقى لتحديد المصطلح بهذه الطريقة الغريبة. والشىء الذى يسعى إليه إيزر

يتمثل فى طريقة لتقرير حضورالقارئ دون أن يكون فى حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقيين أو فعليين، شأنه شأن شتى القراء التجريديين، الذين عُينت شخصياتهم سلفا، مثل « القارئ المتميز » عند ريفاتير، و« القارئ غيرالرسمى » عند فش. وبعبارة أخرى فإنه يبحث عن « نموذج متعال » (ص ٣٨)، يمكن أن يسمى كذلك « القارئ الظواهرى »؛ وهو ذلك الذى « يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكى يمارس العمل الأدبى تأثيره » (ص ٣٤)، فى الوقت الذى يحول فيه دون التدخل القائم على التجربة (الإمبيريقى).

ومع ذلك فإن إيزر إذ يجمع بين القارئ الحقيقى وأى استعدادات تلقائية، غالبا ما يقترب على نحو خطر من تحديد « بنيته التصورية » بمصطلحات أدبية صرف. وهو يقول لنا إن جذور القارئ الضمنى « مغروسة بصورة راسخة فى بنية النص »، بل إنه فى أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو « بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة » (ص ٣٤). ولكن إذا كان وجود القارئ الضمنى وجوداً نصيا صرفا، فسوف يكون مرادفا لبنية التشويق (Appellstruktur) فى العمل الأدبى، وتسميتها « القارئ » على الإطلاق ستكون لغوا، إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى. ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم، من حيث إنه « بنية نصية » و« فعل منسق » – تصبح أساسية إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايث الصرف. ومع ذلك فإن إيزر بتقديمه هذا التعريف الثنائى قد لا يحقق مقاصده أيضًا. فعلى الرغم من أن مناصريه يستطيعون حقا أن يشرحوا هذاالنوع من الازدواج بإنه نتيجة حتمية لمحاولة حاذقة للإحاطة بمجرى العملية، يمكن لمعارضيه فى كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف. ذلك بأن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهابا من النص إلى القارئ، دون أن يوضح قط تكوين أى من طرفى هذه الشركة أو إسهامه. وأحرى بمفهوم القارئ الضمنى أن يكون شاهدا

على قصور فى الدقة منه شاهدا على وفرة فى الحذق.

الخيال والواقع : بنية النص

ربما كان إيزر فى كتابه «فعل القراءة» متحفظا إزاء المشكلات المتعلقة بالقارئ الضمنى؛ ففى الوقت الذى يظهر فيه هذا المصطلح فى الفصل الثانى من الكتاب، بوصفه بديلا من الأبنية التصورية المناجزة له فى النظريات الأخرى المعنية بالقارئ، يندر ذكره فى بقية الكتاب. وبدلا من ذلك اتجه إيزر إلى فحص هذين القطبين على وجه التحديد، اللذين كان من المفترض أن يقيم القارئ الضمنى جسراً بينهما، ألا وهما النص وعملية القراءة، ذلك بأن الأدب، الذى يطابق إيزر بينه وبين الخيال، لا ينبغى النظر إليه على أنه يتعارض مع الواقع؛والأحرى أنه «وسيلة لإعلامنا بشىء ما عن الواقع» (ص ٥٣). والأدب إنما يصنع هذا عن طريق وضع القارئ فى موقف تواصل يُشبَّه بفعل التلفظ الذى وصفه ج.ل. أوستن وجون سيرل فى نظرية الفعل الكلامى. وهذا الجانب من الملفوظ اللغوى أحرى أن يحدد على أساس الأداء performance منه على أساس المعنى؛ ففى نظرية أوستن يمكن أن يشتمل فعل التلفظ على لون من عدة ألوان من النشاط العام، كالوعد والإبلاغ، والأمر، والتهديد، والتحذير.. الخ. ومع ذلك فإن ما هو جوهرى هو أن هذا الفعل ينطوى على قوة كامنة أو «طاقة تلفظية»، ويستدعى استجابة ملائمة من جانب المتلقى. فإذا افترضنا الصدق لدى المتكلم، وسلمنا بأن المتكلم والمتلقى يلتقيان عند مواضعات وإجراءات مشتركة، فإن هذا الأخير يستوعب طاقة الفعل الكلامى، ويستوعب - من ثم - معناه، عن طريق سياق المقام. وعند إيزر أن هناك وجوها من التماثل بين هذا وبين اللغة الأدبية:

> **إن لغة الأدب تماثل الفعل الكلامى فى أسلوب عمله، ولكن لها وظيفة مختلفة؛ فنجاح النشاط اللغوى يعتمد - كما سبق أن رأينا - على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضعات**

والإجراءات وضمانات الصدق، التي تشكل مجتمعة الإطار المرجعي الذى يمكن لفعل الكلام أن يتحول من خلاله إلى سياق الفعل. وكذلك الشأن فى حالة النصوص الأدبية؛ فهى تتطلب كشفًا لجوانب الإبهام؛ ولكن فيما يتصل بما هو خيالى، على وجه التحديد، لا يمكن أن تتوافر هذه الأطر المرجعية المعينة، بل الأمر على النقيض؛ إذ ينبغى للقارىء أن يستكشف أولا لنفسه الشفرة الكامنة فى النص؛ وهذا بمثابة استخراج المعنى. (ص ٦٠).

وهكذا فإن الطابع المميز للأدب هو أنه يتعامل مع المواضعات بطريقة مختلفة؛ ففى الوقت الذى نجد فيه الأفعال الكلامية «العادية» تقر بالمواضعات فى استغلالهاخبرات التواصل السابقة سعيًا إلى الفهم، يتحفظ الأدب الخيالى إزاء هذه المواضعات. وفى حين تقوم الأفعال الكلامية بتنسيق المواضعات «رأسيا»، من الماضى إلى الحاضر، فإن الأفعال الكلامية الأدبية تجمع بين هذه الأعراف «أفقيًّا». «ونتيجة لهذا فإن هذه المواضعات تُنتزع من سياقاتها الاجتماعية، ويُحال بينها وبين وظيفتها التنظيمية، وتصبح فى ذاتها – من ثم – موضوعات لإنعام النظر فيها» (ص ٦١). إن الأدب «يقول لنا شيئًا عن الواقع»، وذلك عن طريق ما يقوم به من تنظيم لمواضعاته حتى تصبح موضوعات للتأمل من جانبنا.

ويشير إيزر إلى هذه المواضعات على أنها رصيد النص. إنها «المنطقة المألوفة» التى يلتقى فيها النص والقارئ من أجل الشروع فى التواصل. على أنه إذاكان الرصيد مألوفا على الإجمال فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه فى توصيل شئ جديد إلى القارئ. وعلى هذا يُسَلّم النص الأدبى – من خلال رصيده – بالمعايير الاجتماعية والثقافية تسليمه بالتقاليد الأدبية، حتى يمكن للقارئ أن يقدر وظيفتها فى الحياة الواقعية. وينبغى أن يُفهم النص بوصفه «صدى للمنظومات الفكرية التى اختارها وجسّدها فى رصيده الخاص» (ص

٧٢). ذلك بأن الأدب يطرح إمكانات « يستبعدها النظام السائد » (ص ٧٣)، مقدمًا العون للقراء « لكي يروا مالا يستطيعون فى المعتاد رؤيته خلال مسيرة الحياة العادية من يوم إلى يوم » (ص ٧٤). وعلى هذا يكتسب الرصيد فى نموذج إيزر وظيفة ثنائية: « فهو يعيد صياغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال؛ وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه ». (ص ٨١).

وبهذه الفكرة عن رصيد النص يصبح إيزر أشد ما يكون التصاقا بجماليات التلقي الباكرة عندياوس. فهو حين يحدد « نظاما سائدا » – سواء أكان اجتماعيا أم أدبيا – يفهم فى ضوئه الرصيد الذى أعيد تنظيمه ويكون له تأثيره، يستعيد فروض زميله عن « أفق التوقعات » الذى تنتهكه الأعمال الأدبية أو تخيب الظن به. ولكن إذا كان إيزر يصر حقًّا على أن الأدب « ينتزع موضوعاته المختارة من سياقاتها النفعية (البرجماتية)، ويمزق بذلك إطارها المرجعى الأصلى » (١٠٩)، فإنه يقع كذلك ضحية لِمَا سمّاه ياوس جماليات السلبية، عَلى الرغم من نقده (أى إيزر) الخاص « للنموذج الانحرافى » (ص ٨٧ – ٩٢). وعلى الرغم من أنه ربما رغب فى أن يفهم النص على أنه « امتداد أو توسيع » لما لدى القارئ من حقيقة واقعة (ص ٧٩)، فإن النص لا يقوم بذلك إلا لأنه يُنظر إليه فى ضوء هذه الحقيقة على أنه انحراف أو ابتكار أو سلب. ولهذا السبب تُبرز نظريته الصعوبة المعهودة فى الاستجابة لأدب العصور الوسطى « الإيجابى » affirmative، ويصبح هو نفسه مضطرًا فى نهاية الأمر لأن يعد القدر الأكبر من التراث « تافهًا » (ص ٧٧ – ٧٨).

كذلك كان عليه أن يواجه مشكلة تحديد السبب فى اهتمام القراء المحدثين بالأعمال القديمة وتحديد ما يستخرجونه منها. وهو إذ ينشئ نظامه محيطا بالقراء المعاصرين لنص بعينه ولما ينطوى عليه من رصيد، يستبعد كل شيء سوى دافع الفضول العقلى بوصفه باعثا محركا؛ ففى الوقت الذى يكتسب

فيه القارئ المعاصر للعمل ألوانا من البصر بنظام عالمه، لن يملك «الملاحظ» العادى سوى «أن يضع يده على شئ ما، لم يكن قط حتى تلك اللحظة يمثل حقيقة لديه» (ص ٧٩). وكون العمل الأدبى الذى قصد به التكسب فى الماضى يؤدى على وجه الدقة وفقا لهذا المعيار الوظيفة نفسها التى تؤديها إحدى «الروائع»، يشير إلى الطبيعة العصية لهذا الموضوع فى تأملات إيزر.

وغالبًا ما يشتمل الرصيد على عناصر نُظر إليها بصورة تقليدية على أنها «محتوى». وهى بهذه المثابة تحتاج إلى شكل أو بنية تنظم عرضها. وهنا يتبنى إيزر مصطلح «الاستراتيجيات» لكى يعيِّن هذه الوظيفة. ومع ذلك فإن إيزر لا يدعونا، نظرا لاهتمامه بالتفاعل بين النص والقارئ، إلى الاعتقاد بأن الاستراتيجيات هى مجرد مقومات بنيوية، فالأحرى أنها تستتبع تنظيم المواد كما تستتبع الظروف التى تحكم توصيل هذه المواد؛ أو هى – كما يقول إيزر – تشمل «بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التى تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ» (ص ٨٦).

على أنه ينبغى ألا تفهم هذه الاستراتيجيات على أنها عملية تنظيم شامل؛ لأن القارئ فى هذه الحالة لن يكون له أى دور تنظيمى يقوم به، كما ينبغى ألا ينظر إليها على أنها تقنيات السرد التقليدية أو الوسائل البلاغية، لأن هذه عند إيزر ليست سوى ظواهر النص السطحية. وهو يعنى بالاستراتيجيات، بدلا من ذلك، البنيات التى تكمن وراء هذه التقنيات السطحية، والتى تتيح لها أن تحدث تأثيراً.

ويحدد إيزر، وقد أخذ فى الحسبان أن «الوظيفة النهائية للاستراتيجيات هى أن تجعل المألوف غريبًا» (ص ٨٧) – يحدد بنيتين مهيمنتين: أولاهما الصدارة والخلفية؛ وثانيتهما الموضوع والأفق. وتشير الثنائية الأولى إلى العلاقة التى تسمح لعناصر معينة بأن تبقى فى الخارج، فى حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام. وعلى غرار التمييز الذى يقيمه علم النفس الجشطلتى بين رؤية الشئ فى ذاته ورؤيته داخل إطار، توجه هذه الثنائية

مدركات القارئ الحسية، وتكون مسئولة عن «معنى» العمل الأدبى.

إن علاقة الخلفية / الصدارة تمثل بنية أساسية تنتج استراتيچيات النص عن طريقها توترا يفجر سلسلة من الأفعال والتفاعلات المختلفة، وينحل هذا نهائيًا مع بزوغ الموضوع الجمالى. (ص ٩٥).

ومصطلحا «الموضوع» و«الأفق» اللذين يستعيرهما إيزر من نظرية ألفرد شوتس Alfred Schutz الظواهرية يتضمنان الاختيار من المنظورات المتعددة لنص ما. ويرى إيزر فى معظم الأعمال الروائية أربعة مواضع مناسبة (لهذا الاختيار)، هى: «ذلك الذى يتصل بالقاص؛ وذلك الذى يتصل بالشخوص؛ وذلك الذى يتصل بالحبكة؛ وذلك الذى يفرد للقارئ» (ص ٩٦)ت. وعندما يهتم القارئ بواحد من هذه المنظورات فإن موقفه يتكيف وفقا للأفق الذى هيأته القراءة السابقة والمنظورات الأخرى. وهكذا يخلق التوتر بين الموضوع والأفق «آلية تنظيم عملية الإدراك»، على الرغم من أن «المعنى النهائى للنص» يجاوز بالضرورة أى منظور مفرد (ص ٩٨). ويذهب إيزر كذلك إلى أنه من الممكن إقامة تصنيف نمطى للتنظيمات المتطورة على أساس منظومات مختلفة من الموضوع والأفق. وهو يحدد – على سبيل المثال – فى أدب ما قبل العصر الحديث بنية «تحقق التوازن»، مطابقة للأدب التعليمى والتعبدى. وهنا يكون دور الاستراتيجية هو الحد من البدائل حتى يجد القارئ نفسه مدفوعا إلى القيام باختيار ميسور وواضح. والتنظيم «التقابلى» هو أكثر رهافة بعض الشئ، وفيه ترغم المنظورات المتحولة القارئ على مراجعة معايير كل وجهة من وجهات النظر. وبصفة عامة تظهر هذه الاستراتيچية فى روايات التنوير اللبرالى، مثل رواية «توم جونز» أو «همفرى كلنكر».

ومن جهة أخرى يواجه المرء فى القرن الماضى مرارا وتكرارا تنظيمات «متدرجة» و«مسلسلة». وكلتا هاتين الاستراتيچيتين تحول دون التوجه

الإيجابى، عن طريق تقليصهما على الدوام لأى منظور أو أية إرشادات. وتزيد بنية التسلسل، التى يطابق إيزر بينها وبين رواية «أوليسيز» لجويس - تزيد من سرعة تعاقب الموضوع والأفق إلى ذلك المدى الذى يصبح فيه المرجع إشكاليا. ومن ثم تمثل هذه الاستخدامات المختلفة لتنظيمات الموضوع - و - الأفق استراتيجيات نصية تضفى النظام - حتى وإن كان الهدف هو الإدراك - على إدراكات القارئ لعناصر الرصيد، مسعفة بذلك على إنتاج موضوع جمالى ملائم.

معالجة النص: مدخل إلى ظواهرية القراءة

ولكى يكمل إيزر الرصيد والاستراتيجيات التى تكون النموذج الوظيفى للأدب فإنه يطور للقراءة فلسفة ظواهرية مصاحبة. ولمفهوم «وجهة النظر الجوالة» أهمية مركزية فى هذه الفلسفة الظواهرية. ولما كانت هذه الظواهرية قد فهمت بوصفها «وسيلة لوصف الطريقة التى يكون بها القارئ حاضراً فى النص» (ص ١١٨)، كان المقصود منها هو أن تتخطى علاقة القارئ - النصّ الخارجية؛ لأن الخاصية المميزة للأدب، وفقا لما يراه إيزر، هى أن الموضوع فيه يتم إدراكه من «الداخل». ويمكن أن تفهم الرحلة التى تقوم بها وجهة النظر الطوافة على نحو أفضل عن طريق النظر فيما يسميه إيزر «جدلية التوقع والذاكرة». هذان المصطلحان، المستعاران من مناقشة هوسرل للوجود الزمانى، يشيران إلى «التوقعات المعدلة» و«الذكريات المحولة»، التى ترفد عملية القراءة بالمعلومات. فنحن عندما نقرأ نصا نمضى على نحو متصل فى تقويم الأحداث وإدراكها وفقا لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى أساس من خلفية الماضى. ولذلك فإن حدوث شئ غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقا لهذا الحدث، ونعيد تفسير المعنى الذى نسبناه إلى ما سبق وقوعه. وعلى هذا فإن وجهة النظر الجوالة «تتيح للقارئ أن يسافر عبرالنص... كاشفا بذلك كثرة المنظورات التى يترابط بعضهامع بعض، والتى تُعدَّل كلما حدث انتقال من

واحد منها إلى الآخر» (ص ١١٨).

والدعوى الكامنة وراء هذا الوصف لعملية القراءة تعنى «بناء التآلف»؛ فالقارئ فى مواجهته للعلاقات والرموز المختلفة فى نص ما، يحاول أن يقيم علاقات بين بعضها وبعض، تضفى التماسك على نشاطها. ويذهب إيزر إلى أن القارئ يشكل وحدات كلية خلال عملية مشاركته فى إنتاج المعنى. فإذا حدث شئ بدا مجافيًا لوحدة كلية متخيلة، فإن القارئ يحاول عندئذ أن يعيد للأشياء تآلفها خلال سلسلة من المراجعات، ولا شك فى أن «الجدل بين صنع الوهم وإزالة الوهم»، وكذلك ما يتصل به من «مراوحة بين الانهماك والملاحظة»، هما جوهريان فى تشكيل الموضوع الجمالى، كما أنهما يشرحان تجربة النص بوصفها «واقعة حية» (ص ١٢٧ - ٨). حتى عندما يكون مقصد النص هو إنكار التآلف على نحو ما قد يصادف المرء فى الرواية الحديثة - فإن القارئ المنهمك فى إنتاج هذا المعنى لا يصل إلى هذه النتيجة إلا عن طريق مبدأ بناء التآلف.

والمنطقة الثانية التى يستكشفها إيزر فى علاقتها بعملية القراءة هى نشاط القارئ فى صنع الصورة. إننا حين نقرأ، نقوم على الدوام وبصورة لا شعورية ببناء صورة فى عملية يسميها إيزر «التركيب السلبى» Passive synthesis (ص ١٣٥). وينبغى تمييز هذه الصور عن المدركات الحسية التى نحصلها عندما نواجه حقيقة تجريبية (إمبيريقية) واقعة، لأن الصورة «تعلو على» الحسى. إنها شئ يصحب القراءة؛ شئ «لم يكتمل تشكله المفهومى بعد» (ص ١٣٦). وبهذا يحيل إيزر إلى الفرق بين الكلمتين الألمانيتين: الإدراك الحسى (Wahrnehmung) والتصور. (Vorstellung) والكلمة الأولى لا تستخدم إلا عندما يكون موضوع ما ماثلاً للإدراك الحسى، فى حين أن الكلمة الأخرى تفترض غياب الموضوع أو عدمه. والقراءة تستتبع التصور لأن القارى - بعيداً عما هو مسجل على الصفحة - لابد أن يوجد الموضوع أو يتصوره، ذلك الموضوع الذى يكون التفكير فيه على أساس من العالم الذى

توحى به « الجوانب المخططة » فى النص . إن التصور - بعبارة أخرى - ركن أساسى فى الخيال الإبداعى الذى ينتج فى نهاية الأمر الموضوع الجمالى . وهو بطبيعة الحال لا ينجز هذا دائماً بطريقة مباشرة، بل على النقيض من ذلك، يتم فى معظم الأعمال غير المبتذلة إنتاج الصور ثم تراجعها مرة أخرى، حيث إنها تعدل ويعاد تشكيلها فى عملية زمنية مركبة، وهكذا يتألف المعنى، بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية، من مركب يعزى إلى مراحل مختلفة . وحيث إن الصور لا يمكن قط أن تتطابق تطابقاً دقيقاً، فإن المعنى لا يكون قط على وجه الدقة هو المعنى نفسه .

ولكن ربما كانت أكثر تعليقات إيزر على القراءة إيحاء تتعلق بما يلحق الذات من تأثير . فعلى النقيض من « المفهوم المادى للوعى » عند پوليه، ذلك المفهوم الذى يستند إلى التمييز بين الذات والموضوع فى التوحيد بين كل نص ووعى ما - يفترض إيزر انشعاباً للذات فى عملية القراءة؛ فنحن عندما نحصل على تجربة غريبة تأخذ مكان الصدارة فى النص، نجعل فى الوقت نفسه تجاربنا الخاصة السابقة فى الخلفية، وهكذا فإننا فى تمثلنا للآخر نستبعد جزءاً من ذواتنا، « فالقسمة إذن ليست بين الذات والموضوع، ولكن بين الذات ونفسها » (ص ١٥٥) . ومع ذلك فما دمنا نستخرج هذا المعنى « الغريب » فينبغى النظر إلى هذا المعنى على نحو أكثر تدقيقاً بوصفه جزءاً من وعينا الذى لم نكن قد تعرفناه حتى تلك اللحظة . فإذا فهمت القراءة على هذا النحو فإنها تحدث بحق « تعميقاً للوعى الذاتى الذى ينمو خلال عملية القراءة »(١٥٧) . ونتيجة مواجهتنا للنصوص، هذه النتيجة العلاجية التى توشك أن تكون تحليلية نفسية، هى التى يراها إيزر بوصفها إنتاجاً للمعنى :

> **إن تركيب المعنى لا يدل ضمناً على إبداع وحدة كاملة فحسب، تبزغ من خلال المنظورات النصية المتفاعلة... ولكنه يعيننا كذلك، من خلال تشكيل هذه الوحدة، على تشكيل أنفسنا،**

ومن ثم على استكشاف عالم باطني لم نكن على وعي به حتى تلك اللحظة (ص ١٥٨).

وعلى هذا تصبح القراءة هى الأداة التى من خلالها يحقق الوعى ذاته.

الأدب والاتصال

التفاعل بين النص والقارئ

بعد أن حلل إيزر عملية القراءة والنص من منظور ظواهرى ووظيفى على وجه الخصوص، إذا به يتجه إلى البنية الاتصالية للأدب الخيالى. وهو إذ يبدأ من موقف الاتصال «العادى»، القائم بين طرفين متواجهين، الذى يحاول فيه الطرفان المتعادلان الوصول إلى فهم ما، يمضى فيحدد ما يسميه «اللاتناظر بين النص والقارئ». وهذا اللاتناظر يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحاً؛ وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد؛ فلابد للقارئ أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية.

ومع ذلك فإن مواجهة الأدب تتماثل تماثلاً جوهريا مع تفاعلات ثنائية أخرى فى أنهما تهتمان كلتيهما بنوع من اللاتناظر الذى تم تصحيحه أو التغلب عليه، والحق أن بنية الاتصال التى يحددها إيزر تقوم على أساس نموذج من عناصر غير متوازنة، رصفت أو أعيد رصفها خلال فاعلية الأخذ والعطاء المتبادلة. وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه فى حالة الاتصال بين النص والقارئ بطبيعة الحال، بطابع مميز؛ إذ لابد للنص أن يقود خُطا القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائياً لملاحظات القارئ وأسئلته. والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل – من ثم – جانباً من أهم جوانب عملية الاتصال. ويعزو إيزر بنية الفراغات (Leerstellen) إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية.

وهكذا شغلت بنية الفراغ موضعا رئيسيًّا في تفكير إيزر منذ مقالته عن «بنية الجاذبية». وقد عُرِّفت هذه البنية كما عُرف «موضع الإبهام» عند إنجاردن، بأنها «المنطقة المشاع للإبهام»، والواقعة بين وجهات النظر المخططة (الإبهام ص ٥). ومع أن قدراً لا بأس به من هذه الدراسة المبكرة قد خصص للفراغات وللإبهام، فإن ما يشكل الفراغ حقًّا لم يوضح قط. ومع ذلك ففى وسع المرء أن يتخيل أن غياب التعريف كان متعمداً من جانب إيزر؛ لأنه فى رده على نقد قد وجه إلى مقولة الإبهام (Unbestimmtheit) المجهَّلة عنده، يعلق بقوله على النحو الآتى: «إننى أتفق مع الرأى القائل إن الإبهام مقولة مجهلة إلى أبعد الحدود، وإنه يمثل - على أحسن الفروض - قضية كلية فى نظرية الاتصال، ومع ذلك فإن تعريفه ربما انصرف به عن كونه قضية كلية تحدد عملية الاتصال»(٥). وعلى نحو جلى يصدق الشيء نفسه بالنسبة إلى وحدة الاتصال التى تحكم الإبهام؛ وهى الفجوة، أو الفراغ.

وليس من المستطاع، على نحو مماثل العثور على تحديد كاف لهذا المصطلح فى كتاب فعل القراءة؛ فالفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة أكثر تركيباً. إنه مايزال معنياً بصفة مبدئية بالربط بين أجزاء النص المختلفة. وربما أمكن فى يسر بالغ فهم ما يترتب على هذا عند النظر فى مستوى الحبكة؛ ففى معظم الأعمال الروائية ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو فى اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة. على أن هذا ليس سوى أبسط وظيفة للفراغ؛ فالصلة بين جزئين أو أكثر تعود فتشكل «حقلاً من الرؤية لوجهة النظر الجوالة» (ص ١٩٧). وهذا الحقل المرجعى، أو الوحدة التنظيمية الدنيا فى عملية الفهم، تشتمل على أجزاء تتساوى قيمتها من الناحية البنائية، وتنتج مواجهتها توتراً يتحتم التخلص منه عن طريق تصور القارئ للأشياء. وهنا لابد أن تصير لأحد الأجزاء السيادة، فى حين تتراجع قيمة الأجزاء الأخرى بصورة مؤقتة. ويفهم

إيزر التخلص من هذا التوتر على أنه ملْء للفراغ كذلك، مادام لابد للقارئ أن يكمل الإطار التجريدى لكى ينجز عملية تنظيم الأجزاء هذه.

وأخيراً عندما تؤسس البنية النهائية، تظهر الفراغات فى مستوى الموضوع والأفق.

> **حيثما صار جزء ما موضوعاً، فإن الجزء السابق له لابد أن يفقد صلته الموضوعية، وأن يحول إلى وضع هامشى خاو من الناحية الموضوعية، يمكن للقارئ أن يشغله، وعادة ما يشغله، حتى يستطيع التركيز على الجزء الموضوعى الجديد. (ص ١٩٨).**

ولأن هذا الضرب من الفراغ يتضمن حركة وجهة النظر الطوافة نحو وضع خاو من الناحية الموضوعية، فإن إيزر يفضل هنا مصطلح «الخواء» Vacancy، ومن ثم يشير موضع الفراغ إلى «قابلية الترابط المرجاة فى النص»، فى حين تعيّن المواطن الخاوية «الأجزاء غير الموضوعية، الواقعة خلال الحقل المرجعى لوجهة النظر الطوافة» (ص ١٩٨)، وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الخاوية مساراً لقراءة النص، عن طريق تنظيم إسهام القارئ فى بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها، وهى تضطر القارئ فى الوقت نفسه لأن يكمل البنية، وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالى.

وتبقى الرحلة التى حددت معالمها الفراغات والمواطن الخاوية قائمة على محور التعاقب، من حيث إنها تحدد مساراً «فى النص». ومن جهة أخرى يجد إيزر - على محور التزامن - ضرباً آخر من الفراغ، ينشأ عما يسميه «السلب». فغالباً ما يصير القراء على وعى، فى عملية القراءة، بمعايير النظام الاجتماعى الذى يعيشون فيه؛ ويقوم معظم الأدب - لاسيما الأدب الذى ثبتت قيمته وفقاً لنظرية إيزر - بوظيفة وضع هذه المعايير فى موضع المراجعة. ومن خلال عملية ملء الفراغات على المستوى التعاقبى يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التى كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة.

وعندما يحدث هذا، يقع «السلب»، وينشأ «فراغ حيوى على المحور التزامنى لعملية القراءة» (ص ٢١٣).

ويمثل السلب مقولة مهمة عند إيزر، لأنه أساس لنظريته فى التقويم الأدبى ولملاحظاته عن التاريخ الأدبى على السواء. ويلمح إيزر إلى أن الأدب الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها، وما يتبع ذلك من بحث «المعنى» الذى لم يتشكل وإن كان النص مع ذلك قد قصد إليه. وعندما يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التى لا تجاوز أفق القارئ، يئول العمل موضوع النظر عندئذ إلى صنف «القراءة الخفيفة»، وهكذا تكون خاصة السلب عاملاً محدداً للقيمة الأدبية.

وهنا تتضح وجوه التماثل مع موقف ياوس التقويمى المبكر من أدب «المطابخ»، ولا حاجة بنا إلى إعادة الكلام عن وجوه القصور فى هذه النظرية مرة أخرى. وقد استتبعت السياحة القصيرة التى قام بها إيزر فى مسائل التاريخ الأدبى ما يسميه «وجوه السلب الثانوية»؛ ويمكن تعريفها بأنها وجوه من السلب ليست «مميزة فى النص»، والأحرى أنها «تبرز من خلال التفاعل بين الإشارات النصية والأشكال الكلية Gestaltén التى ينتجها القارئ» (ص ٢٢٠-١). وتبدو الرواية فى القرن الثامن عشر وقد اشتملت على عدد أكبر من وجوه السلب الأولية؛ فالمنظورات المختلفة فى النص تفقد ثباتها على الدوام مع تحولات هذه المنظورات، وعلى النقيض فى القرن العشرين، يستبين لإيزر ازدياد فى معدل وجوه السلب الثانوية بالقياس إلى وجوه السلب الأولية. وعلى سبيل المثال تؤخذ الخاصية الاستبطانية لنثر بيكيت على أنها تصوير دقيق لخضوع وجوه السلب الأولية لوجوه السلب الثانوية. والإبطال التام لكل الصور التى تكونت فى أثناء عملية القراءة من شأنه أن يشد انتباهنا إلى نشاط الاتصال نفسه الذى ننهمك فيه.

من هنا تصبح وجوه السلب والفراغات هى الأدوات الجوهرية التى يتم

الاتصال عن طريقها. إنها تشكل نوعاً من السلسلة المترابطة التى تنشأ عن النص، ولكنها لا تتطابق معه. وبمعنى ما يستطيع المرء أن يدرك هذا الإطار على أنه «القسيم غير المتشكل» لـ«النص المتشكل». ويطلق إيزر على هذا القسيم اسم «السلبية» (ص ٢٢٦). وتشتمل السلبية بوصفها «القوة الأساسية فى الاتصال الأدبى»، على ثلاثة جوانب مهمة: الجانب الأول يتمثل فى المقوم الشكلى؛ فعلى خلاف وجوه السلب والفراغات، التى تحظى بتشكيل خاص فى النص، لا يمكن تعريف السلبية أو تحديدها على نحو دقيق، وكل ما يمكن هو ممارستها؛ فهى شبيهة ببنية النص العميقة؛ بمبدأ تنظيمى تكون «تجلياته التجريدية» هى الفراغات ووجوه السلب التى يدركها القارئ.

وتؤدى السلبية كذلك دوراً على مستوى المحتوى. وهنا يذهب إيزر إلى أن الأدب منذ عهد هوميروس حتى الوقت الراهن قد اشتمل على أمثله عدة من حالات سوء المصير والإخفاق، تتضح فى «سلبية جهود الإنسان وتشويه وجوده» (ص ٢٢٧). ومع ذلك فإن التشويه والإخفاق ليسا سوى «علامة سطحية» لـ«سبب خبئ» ينبه القارئ إلى شئ لم تتم صياغته. ولما كان على القارئ أن يتصور هذا «السبب الخبئ»، فإن السلبية تقوم بوظيفة مزدوجة:

> **إن السلبية هى... فى وقت واحد وفى الوقت نفسه السبب المكيف للتشويهات ولعلاجها الممكن كذلك. إنها تترجم الأوضاع المشوهة إلى قوة دفع تمكن السبب غير المصوغ من أن يصبح مَدَاراً لفكرة الموضوع الخيالى الذى تصوره القارئ. وهكذا تعمل السلبية بوصفها وسيطاً بين العرض والتلقى؛ فهى تهيئ الأفعال الأساسية اللازمة لتحقق الحالات غير المصاغة، التى أبرزت التشويه، تحققاً فعليًّا؛ وهى بهذا المعنى يمكن أن تسمى البنية الأساسية للنص الأدبى. (ص ٢٢٨).**

ويفهم المعنى فى هذه الخطة على أنه «الوجه المعكوس لما صوره النص»

(ص ٢٨٨) . إنه التجربة غير المصاغة، لأنها غير قابلة للصياغة، التى تبزغ من البنية الثنائية للسلبية . وأخيراً فإن السلبية من وجهة نظر التلقى تتمثل فى أن « ما لم تتم صياغته هو مالم يفهم بعد » (ص ٢٢٩) . إنها البنية التى تعين القارئ على مجاوزة العالم من أجل « أن يصوغ السبب الكامن وراء سؤال العالم » (ص ٢٣٠) . والسلبية بما تقدمه إلينا من عون على أن نحرر أنفسنا مؤقتاً من حيواتنا الخاصة، تمكننا من تمثل وجهات نظر الآخرين، وتكون بذلك أكثر عناصر الاتصال جوهرية .

التوفيق بين الحداثة والتراثية :

ربما كانت جاذبية نظرية إيزر تتمثل أحسن ما تتمثل فى معالجته للسلبية . ومع أن السلبية عادة ما ينظر إليها على أنها مفهوم هدام مماثل للتفسخ أو العدمية، فإنها تمثل عند إيزر أداة لتحقيق أهداف تربوية . إنها تصبح متممة لمشروع تنويرى تخلى عنه منذ زمن تراث مُنَظّرى « السلبية »، من نيتشه وأدورنو إلى هيدجر ودريدا . والحق أن هذه القدرة العجيبة على دمج الحداثة مع وجهات النظر التقليدية تعد سمة مميزة لعمل إيزر . فمن جهة تعد درجة الإبهام ونوعه فى النصوص خاصتين محددتين للأدب بصفة عامة . والواقع أن مسار التاريخ الأدبى قد وُصف على أساس من تزايد الإبهام، وذلك فى مقال « بنية الجاذبية »، أو فى صياغة أكثر رهافة فى كتاب « فعل القراءة »، على أنه غلبة وجوه السلب الثانوية على وجوهه الأولية . وربما بدا متناقضاً بعض الشيء أن نرى هذا التطور يقرَّظ من خلال استعارة عضوية حية تقول : « إن السلب فى الأدب الحديث يبلغ – إذا جاز التعبير – كامل ازدهاره » (ص ٢١٩) . ولكن إيزر يرى بوضوح فى إطار السلب المقوم الحاسم والطبيعى للنشاط الأدبى . وقد كتب يقول : « إن النص الخيالى لابد له بحكم طبيعته نفسها أن يتحفظ إزاء صحة المعايير المألوفة » (ص ٨٧) .

ولكن فى الوقت الذى يرسخ فيه إيزر معتقدات تفضى أكثر من غيرها إلى

الشعرية الحداثية وإلى الحركات الطليعية الأوربية، لا يرفض وظائف الأدب الأكثر شيوعاً رفضاً تامًّا، وإنه ليذكرنا المرة بعد المرة «بالمغزى الأخلاقى» الذى ينبغى لنا (أو للقارئ التاريخى؟) أن نستخرجه من عمل معين. وعلى سبيل المثال يحلل إيزر من رواية چوزيف أندروز Joseph Andrews المشهد الذى تحاول فيه السيدة بوبى إغراء البطل. وعند معرفة القارئ بما فى حركاتها من نفاق، ومقارنتها بالمشاهد الموازية فى الرواية، يجد نفسه مهيأ للوصول إلى خلاصة صحيحة ومضيئة: «إنه عندما يتعمق المظاهر الاجتماعية يستكشف النزعات الأساسية للطبيعة البشرية» (ص ١٤٢–). والروايات الحديثة نفسها، التى يمكن أن يكون الدرس فيها أنه ليس هناك مغزى أخلاقى، قد وضعت فى هذا السياق التعليمى. ففى رواية «الصوت والغضب» لوليام فوكنر، ينبغى أن تمدنا «جملة الصور العقلية التى استثارتها الفراغات» – أن تمدنا بـ«مفتاح معنى الرواية»، أى بـ«لا معقولية الحياة» (ص ٢٢٠). وفى كتابة صمويل بيكيت النثرية نصل إلى فهم لـ«التناهى بوصفه الشرط الأساسى لقدرتنا الإنتاجية»[٦]، وإذا نحن قرأنا فى كل حالة قراءة صحيحة، كان فى وسعنا أن نضع أيدينا على الدرس المناسب. ويصرح إيزر بأن الأدب يعيننا على أن نعيش حياة أفضل وأكثر إنتاجاً، حتى وإن فُهم منهجه التربوى على أساس أنه متأصل فى السلبية. إن تربية شيلر الجمالية قد وجدت فيه مناصراً قادراً على أن يكيّف المفردات الحداثية لتلائم مُثلَ التنوير العليا.

ولم يكن إيزر قادراً على إنجاز هذا التوحيد غير الميسور إلا عن طريق توجيه نموذجه نحو نزعات قرائه المحتملين؛ فنظريته مليئة بالعبارات التى ربما آثر معظم طلاب الأدب ومدرسيه الاعتقاد بأنها صادقة، ولكنها تفتقر إلى مسوّغ تحليلى أو برهان تجريبى. ودراسته للقارئ تعد مثالاً وثيق الصلة بالموضوع؛ لأنه على الرغم من تسليمه بـ«بنية تصورية متعالية»، يقترب قارئه على أرض الواقع من المثل الأعلى للمثقف الأوربى. ونحن نواجه على امتداد كِتَاب «فعل القراءة» قارئاً مؤهلاً ومثقفاً، هو – على نقيض رغبات إيزر – محدد الأبعاد

سلفاً فى نمط سلوكه وفى وضعه التاريخى على السواء. ولابد من جعل هذا القارئ متناغماً مع المعايير الاجتماعية والأدبية الحاضرة. لقد كان عليه فى القرن الثامن عشر أن يحيط إحاطة جيدة بفلسفة لوك على سبيل المثال، فى حين أنه فى القرن العشرين ينبغى له - مثل إيزر - أن ينحاز إلى أعمال الطليعة المعهودة. ويكشف عن هذا الموقف عبارات قاطعة كالعبارات الآتية: «إن رواية القضية تنزع إلى إثارة الضجر فى نفوسنا(؟) فى هذه الأيام، لأنها لا تسمح لقارئها إلا بنطاق يكفى لأن يجعله يتخيل أنه يتقبل بإرادته موقفاً أُكره عليه فى حقيقة الأمر» (ص١٩٤).

كذلك ينبغى للقارئ الذى يؤثره إيزر أن يكون نموذجاً لـ «التحررية» (اللبرالية). والحق أنه مالم يَسْعَ إلى تحرير نفسه من «التحيزات» الإيديولوچية فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال:

> **كلما كان القارئ ملتزماً بوضع إيديولوچى، تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية، القائمة على الموضوع والأفق، التى تنظم التفاعل بين النص والقارئ. إنه لن يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع؛ لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة النظر النقدية، المتضمّنة فى المواضع المتحققة، التى تشكل الخلفية. وإذا ما أُغرى القارئ بالمشاركة فى أحداث النص، لا لشئ إلا ليجد أنه مطالب عندئذ بأن يتبنى موقفاً سلبيًّا إزاء القيم التى لا يرغب فى التحفظ عليها، فعندئذ غالباً ما تكون النتيجة رفضاً صريحاً للكتاب ولمؤلفه. (ص ٢٠٢).**

وهكذا يعوق الالتزام بوضع إيديولوچى ما الفهمَ الصحيح، والحق أن الغرض من قراءة النصوص الحديثة، كنصوص چويس أو بيكيت، هو إتاحة الفرصة «للعقل الواعى لدى القارئ» لكى يتمثل «انفتاح العالم» (ص ٢١١). ومرة أخرى حين يطرح إيزر أدب ما بعد التنوير فى قالب تنويرى فإنه يشيع فى الحداثية اتجاهاً أخلاقيًّا سائدا هو أكثر مشاكلةً للتقاليد الأكاديمية اللبرالية.

عواقب الظواهرية:

لا يعنى اعتناق رؤية لبرالية للعالم على كل حال أن إيزر قد خلّص نظريته من كل ألوان الانحياز. والفكرة نفسها، التى تقول: إن ألوان التحيز تشكل عائقاً للفهم أكثر منها مُعيناً عليه، تعد - إذا نحن استعدنا مناقشة جادامر لهذا الموضوع - مسألة قابلة للجدل، وربما تكشّفَ إيثاره القارئ « المنفتحَ » لا عن أنه تحيزٌ فحسب، بل عن أنه المفهوم المثالى للتفاعلات الاجتماعية كذلك. وعلى كل فالخط الفاصل بين المعرفة والاهتمام لم يرسم قط من موقف غير منحاز.

لكن إيزر يعتمد، إلى جانب القارئ « اللبرالى »، على نمط بعينه من النصوص ومن الاستجابة لإقامة نموذجه. فلابد للعمل الأدبى الناجح - مثلاً - ألا يكون واضحاً غاية الوضوح فى الطريقة التى يعرض بها عناصره، وإلا فقد القارئ اهتمامه. « إن النص الأدبى إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية، فإن ما يتركه لنا الكتابُ بوصفنا قراء هو أننا إما أن نرفضه نتيجة للضجر، أو أن نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبيين بكل ما للكلمة من معنى » (ص ٨٧). وهنا وفى مواضع أخرى مشابهة، يقع الانطباع لدى المرء بأن النص أو المؤلف يستغل استجابات القارئ بطريقة ماكرة من أجل أن يحقق - وفقاً لنظام إيزر الهادف على الأقل - أهدافاً علاجية وتنويرية. أضف إلى هذا أن النص عند إيزر لا يؤدى وظيفته، كما سبق أن رأينا، إلا بوصفه سلباً للمعايير. وقد عرفنا أن الأدب يصبح « فارغا » إذا نحن اقتصرنا على « المألوف من قبل » (ص ٤٣). وفى موضع آخر نقرأ أن المنطقة المألوفة « مهمة » لا لشىء إلا لأنها « من شأنها أن تقود إلى اتجاه غير مألوف » (ص ٧٠). ويقرر إيزر باحالته إلى فكرة الرصيد، أن النصوص الخيالية تعرض علينا عناصر تترابط فى علاقات غير متوقعة، « حتى إنها لتغدو مجردة من صلاحيتها » (ص ٦١). وبذلك تكتسب صياغة بعينها للنص ولتلقيه صلاحيتها؛ وهى الصياغة التى يحتمل

أن يثق بها معظم القائمين بالتعليم.

ولكن ليس من المؤكد بحال من الأحوال أن هذا النموذج ملائم، سواء لأدب ما قبل المرحلة الحديثة، أو لتجربة القراءة النموذجية عبر التاريخ. كذلك لا يسع المرء أن يتفق فى سهولة مع ما يذهب إليه إيزر من أن «متعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجاً» (ص ١٠٨). وهذه الملاحظة داخل منظومة إيزر إما أنها تشير إلى أمر بدهى – لأن القارئ هو منتج دائماً – وإما أنها تعليق لتمييز الأدب والثقافة الشعبيين، اللذين لا يفرضان على مستهلكيهما مطالب باهظة. ومرة أخرى ربما خامرنا الشعور بأن القراء لا ينبغى لهم أن يستمتعوا إلا إذا كانوا منتجين، أو أن الأدب ينبغى أن يشغل قُرّاءه بطريقة فعالة. ولكن إيزر يبدو كما لو كان يستخدم هذا الأمل أو الرغبة أو الهدف المثالى بطريقة غير مشروعة لوصف نموذجه الظواهرى المزعوم. إن نموذج إيزر يتأرجح – شأنه شأن «الإجماع العام» عند كانط فى كتابه «بحث الحكم» – بين العرض المعيارى والتصور اليوتوبى.

ويرجع مأزق إيزر إلى تبنيه منطقاً ظواهريًّا منعزلاً عن التاريخ. وهو بفهمه لعلاقة النص / القارئ على أساس المفاهيم الثابتة أو السرمدية، يحول دون تكامل المعرفة التاريخية بطريقة ليست بحال من الأحوال سطحية. وهو حين يحاول عند ذاك تسجيل ملاحظات تقويمية، أو مناقشة النصوص الفعلية، تكون النتيجة غالباً سلسلة من التضاربات سبق لنا شرحها. ويود إيزر أن يتحدث عن الأدب والمعايير الأدبية بمصطلحات تاريخية، ولكن نزعته الظواهرية تعترض طريقه. وليس من الممكن التوصل إلى منظور تاريخى – بناء على ما وقع من ظاهر المادة التصويرية، أو مجرد إسناد محتوى إلى بنية الرصيد الفارغة؛ إذ لابد من دمج هذا المنظور فى الجهاز المفهومى نفسه للنظام. وهكذا فإن فصل الأشكال الأدبية للنص والقراءة والتفاعل عن محتوياتها التاريخية يكرر مشروعاً مألوفاً فى الفلسفة المثالية. ولم يستطع

إيزر، شأنه شأن كانط وهوسرل، اللذين استمد منهما منهجه أصلاً - لم يستطع أن يفهم التصنيفات نفسها بوصفها منتجات لوسيط تاريخي.

وربما كانت الأسس الظواهرية مسئولة كذلك عن اقتراب إيزر غير المتعمد من النقد الجديد. وعلى الرغم من أنه يحاول أن يحدد مصطلحاته الأساسية في مسعاه لتحاشي الظهور بمظهر النزعة «الشكلانية»، فإن ممارساته التفسيرية تُكذّب - في الأغلب الأعم - دعواه في التجديد. وبما أنه يفهم البحث عن المعنى في الأدب على أنه «التناول من الخارج» فإنه - شأنه شأن النقاد الجدد - لا يلجأ إلا إلى «الوظائف الفاعلة في داخل العمل» (ص ١٥). بل إن قارئه الضمني هو أساساً بنية تصورية محايثة. ونخلص من هذا إلى نموذج مؤسس على الخصائص النصية كالفجوات ومواطن الخواء من جهة، وعلى استجابة القارئ الذي هو نتاج لأداء مجرد، حيث استبعد إيزر القارئ التاريخي من جهة أخرى.

وعلى هذا النحو وجدنا أنفسنا إما مع تحليل للنص على أساس ما فيه من مواطن الإبهام، وإما مع أفكار حدسية عن كيفية تأثر القارئ أو المفسر المثالي بالاستراتيجيات التأليفية أو النصية المختلفة، وكيفية قراءتها وتحليلها. وليس في هذين المنحيين ما يتعارض مع أفضل تقاليد «النقد الجديد» الأنجلو أمريكي، وتقاليد القراءة الحميمة. وإن الكشف عن الإبهام في النصوص، وتوضيح كيفية الجمع بين بعضها وبعض، سواء أحدثت استجابة أم لم تحدث، ليصعب التمييز بينه - أي هذا الكشف - وبين ألوان النشاط التي يقوم بها النقاد الأكثر تقليدية، الذين التمسوا في العمل الغموض، أو التناقض، أو المفارقة. والتأمل في كيفية استجابة القارئ وهو يسد «الفجوات»، إذا صح التعبير، يشتمل على ما هو أكثر قليلاً من تفسير النص. ويبقى مشروع إيزر - بقدر ما يمكن تمثله على مستوى التحليل - محصوراً إلى حد بعيد في نطاق النقد النصي. ووفقاً لما لاحظه والاس مارتن Wallace Martin يعد إيزر بحق نصيراً لأولئك الذين «يرغبون في أن يعيدوا الحيوية

إلى دعاوى النقد الجديد الأساسية»(٧). وكون استقباله في أمريكا قد فاق بذلك إلى حد بعيد استقبال زميله ياوس، إنما يرجع في جزء غير يسير منه إلى تآلفه مع هذا التراث النقدى المعهود.

إن إيزر قادر على أن يحجب مسالكه «النقدية الجديدة» جزئيا عن طريق تقديمه فيضاً من المصطلحات المنتزعة من عدد من المجالات المعرفية المختلفة. ومع ذلك فقد تساءل نقاد مختلفون عما إذا كان هذا الحشد الهائل من المصطلحات يحقق أى غرض سوى أن يعوق النظام الفكرى لدى القارئ. وعلى سبيل المثال، ليس من الواضح مطلقاً لماذا تكون الحاجة إلى تلك المفاهيم المأخوذة من نظرية الفعل الكلامى، والظواهرية، ونظرية النُّظم، والوجودية، ونظرية الاتصال، والشعرية، لتأسيس المسائل الرئيسية المطروحة للنقاش. ومن الصعب تأكيد أن كل هذه المصطلحات يتلاءم بعضها مع بعض في المنهج الدقيق الذى يرغب فيه إيزر؛ فبعد أن ناقش مجموعة من المصطلحات ثم انتقل عندئذ إلى المجموعة التالية، لم يتضح لنا قط كيف تترابط المجموعتان، أو ما إذا كانتا في الحقيقة لا تتداخلان. فكيف يختلف القارئ الضمنى عن وجهة النظر الطوافة أو عن دور القارئ؟ وما العلاقات التى تربط بين الرصيد والموضوع، أو بين البنية الكلية والصورة؟ وفضلا عن هذا فإن كثيرا من المفاهيم المنتزعة من سياقات أخرى تحمل معها إيحاءات دلالية تجافى فهما ينحو أساسا نحوا ظواهريا. وتفترض نظرية الفعل الكلامى - على سبيل المثال - وسيطا بشريا له مقصد بعينه، يؤدى عبارة ما، فى حين يبدو إيزر غير راغب فى أن يناقش على نحو مباشر مقصد المؤلف من إنتاجه للعمل الأدبى. والنتيجة هى أن إيزر يتأرجح بين أن يعزو مقصدا ما إلى الكلمات مستقلة عن الوسيط البشرى، وأن ينسب المقصد إلى المؤلف التقليدى. وإذ يسلخ إيزر المصطلحات من سياقاتها المعتادة، يحملها على أداء وظيفة فى «نموذجه المتعالى (الترنسندنتالى)»، يضيف غموضا إلى جهازه المصطلحى، جاعلا فهم نظريته أكثر مشقة مما ينبغى لها.

التعين والمناظرة بين فش وإيزر

على أن أخطر الاعتراضات على نظرية إيزر قد دارت حول مسألة الإبهام والتعين. هذه الاعتراضات، من وجه بعينه، تضرب في الصميم نفسه من عمله، ما دامت الموضوعات المهيمنة تتضمن إنتاج المعنى ومعرفة من المسئول - أو ما المسئول - عنه، وإلى أى مدى هو محدد. والوضعان المتطرفان، المتعلقان بهذه المسائل، يرتبطان بالموضوعية والذاتية؛ فالأولى تأخذ بأن ليس هناك سوى معنى واحد صحيح ومحدد لكل عمل على حدة، يتحد غالبا مع مقصد المؤلف، فى حين تذهب الأخرى إلى أن المعنى هو إجمالا نتاج عقل القارىء الفرد. ويحاول إيزر أن يتخذ فى هذا الشأن موقفا وسطا، بأن يذهب إلى أن النص يسمح بمعانى مختلفة، فى الوقت الذى يحدد فيه الإمكانات. من هنا ينظر إلى معنى النص على أنه من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية. ومن ثم فإن القراء أحرار فى ظاهر الأمر فى أن يحققوا بطرق مختلفة معانى مختلفة تحقيقا عيانيا، أو فى أن يخلقوها خلقا.

لكن إيزر يبدو فى عدد من الفقرات كما لو كان يسترد هذه الحرية. ففى أحد المواضع يحدد معنى النص على أساس «متلقى» المنظورات القصصية المختلفة. ويكون دور القارئ هو أن يضع نفسه فى إطار «فعالية سبق تنسيقها»، و «أن يدمج المنظورات المختلفة فى قالب يتطور تدريجًا» (ص ٣٥). وفى وصف مماثل يطلب إيزر إلى القارئ «أن يضع يده على القالب الكامن وراء الصلات» الواقعة بين الفراغات (ص ١٩٨)، مقلصًا بذلك الإسهام «الذاتى» تقليصا حادا. وهو فى مناقشته للعنصر الجزئى يشير إلى «معناه المتعين»، ويذهب - من ثم - إلى أن المعنى أحرى بأن ينتمى إلى النص منه إلى مجال القارئ. وربما أمكن التوفيق بين هذه الأقوال المتعارضة وهدف إيزر المعلن، عن طريق فهم المنظورات والقوالب والعناصر الجزئية على أنها هى ذاتها نتاج لفاعلية القارئ. وفى هذه الحالة لن يكون تعين هذه

البنيات التصورية شيئًا متضمنا فى صلب النص، بل الأحرى أن يكون عند ذاك شيئًا هو نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص. ومع ذلك فلو أننا بررنا هذه المزالق الظاهرة، سيظل من الصعب فهم ما يمكن أن يعنيه إيزر عندمايكتب عن « الرسالة » التى يحملها العمل (ص ٨١)، أو عن « المعنى النهائى للنص » (ص ٩٨). وفى أدنى الحدود يستطيع المرء أن يسلم بأن إيزر قد نقل التعين من مبنى المعنى إلى مستوى الإمكانية النصية. ذلك بأن التوجيهات الخاصة بإنتاج المعنى، كما هو الشأن فى منهج إنجاردن، من الواضح أنها عدت « قابلة للتحقيق » على أساس ذاتى مشترك (ص ٢٥).

ولهذا تظل هناك مسألة فى نظريته لم يعد يسمح لنا بتفسيرها أو تحليلها دون أن نخضع لمعيار واحد متعين.

وهذه هى على وجه التحديد المسألة موضوع النزاع فى أحدث المواجهات النظرية لإيزر وأشدها سخونة. إن تعليق ستانلى فش البالغ الإثارة على نظرية إيزر يركز على مشروعية التمييز نفسه بين التعين والإبهام(٨)؛ فهذا الفصل لا يكون ممكنًا، من منظور نقد النقد عنده، إلا إذا استطاع المرء أن يتصور نصا صافيا، أى شيئًا يمكن تصوره دون وسيط مادى. وهو يذهب إلى أنه مادامت كل مواجهة مع العالم، سواء صنفت على أنها « واقع » أو على أنها « نص »، تتضمن مواضعات خاصة بالإدراك، فإن الإبهام والتعين يصبحان مقولتين لا علاقة لهما بالموضوع؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك إبهام، لأنه لا سبيل لأن يضع القارئ نفسه خارج نطاق المسلمات حتى لا تقيده الإمكانات التى تشكل مُجْتَمِعةً منظومة تسعف على الوضوح. كذلك فإن التعين – للسبب نفسه – هو صيغة غير دالة، ما دام كل إبداع للمعنى يعتمد على « ذاتية » القارئ الذى يعمل فى نطاق المواضعات. ولا يدعى فش أنه من غير المستطاع تحليل نص ما باستخدام نموذج إيزر، فمن الممكن إنجاز تفسير لأى عمل، اعتمادا على التمييز بين المعطيات النصية وإسهامات القارئ:

وحقيقة الأمر أن التمييز نفسه هو فرض من شأنه أن ينتج - عندما يدل على عملية وصف أدبي - الظواهر التي يوهم بأنه يصفها. ومعنى هذا أن كل مكون من مكونات هذا الوصف - كمواطن التعين أو الوحدات الجزئية النصية، وكمواطن الإبهام أو الفجوات، وكمغامرات «وجهة النظر الطوافة» لدى القارئ - سيكون نتاجًا لاستراتيچية تفسيرية تتطلبه؛ ومن ثم لن يستطيع مُكَوّن من هذه المكونات أن يشكل المعطى المستقل، الذي يعين على تأسيس العملية التفسيرية (ص ٧).

وبعبارة أخرى فإن ما نراه أو نفهمه هو دائماً محدد سلفا عن طريق منظور أو إطار سابق يمكّن من الرؤية والفهم. وما يعنيه فش ضمنا هو أن منهج إيزر يقوم على أساس زائف.

إن رد إيزر على هذا مهم؛ لأنه يجلو بعض جوانب سوء الفهم المحتملة في عباراته الباكرة، وإن لم يواجه (هذا الرد) حقًّا الاعتراض الأساسي(٩). ففي المقام الأول يصحح إيزر خطأ فش في المطابقة بين المتعين والمعطى، وبين المبهم والتعويضي. وهو يحدد الفروق الآتية: «إن كلمات النص معطاة، وتفسير الكلمات متعين؛ والفجوات بين العناصر المعطاة أو بين التفسيرات هي مواطن الإبهام» (ص ٨٣).

ثانيا، يتفق إيزر مع فش فيما يؤكده من أنه ليس هناك معطى دون وسيط مادي، ولكنه يذهب مع ذلك إلى أن هناك «شيئًا» يقيد التفسير.

إن «الشيء» الذي يراد إيصاله يكون له وجود سابق على التفسير، وإنه يعمل بوصفه معوقا للتفسير، وتكون له آثار غير مباشرة في التوقعات الفعالة في عملية التفسير، ومن ثم يسهم في عملية التفسير (الهرمنيوطيقا)، التي ينتج عنها معطى

يعتمد على وسيط وتنظيم جديد للفروض الأولية، على السواء (ص ٨٤).

وهذان التصريحان يلقيان الضوء بشكل كاف على ما بين إيزر وفش من وجوه الاختلاف؛ ففي الوقت الذى يتفقان فيه حول الطبيعة غير المباشرة للإدراك في مجمله، يتشبث إيزر بعملية تحكم يقوم بها في مستوى ما «شيء ما». ومن الواضح في الوقت نفسه أن إيزر يخطئ المسألة الحقيقية التي أثارها فش، أو هو لا يرغب في تناولها؛ فعلى الرغم من أن عمليات المطابقة التي أسيء فهمها قد تقلل من دقة شرح فش، فإنها لا تقع في الصميم من مناقشته. ثم إن فش لا يصطنع موقف بِرْكِلي العقلي الذى ينسبه إيزر إليه؛ فهو لا يدعى أنه لا وجود إلا لما هو مدرك. وربما سلم فش بوجود الكلمات والعلامات المنقوشة على الصفحات، شأنها في هذا شأن «الشيء» الكائن قبل التفسير. لكن المسألة التي ينافح عنها هي أن هذه المعطيات تكون خاوية من المعنى - بل إنها لا تقبل الإشارة إليها بوصفها «معطيات» - قبل أن نمنحها المعنى بوصفها «معطيات».

من هنا يبدو إيزر في التصريح الأول الذى اقتبسناه منه متهما بالخلط بين استخدامين لكلمة «المعطى»، للدلالة أولا على الوجود («كلمات النص معطاة»)، ثم لبيان قابلية الأشياء القائمة للإدراك الذاتي المشترك («الفجوات بين العناصر المعطاة»). ذلك بأن العناصر لا تكون معطاة بهذا المعنى إلا إذا كانت مندرجة في نظام يمكن إدراكها من خلاله. وعلى هذا الغرار لا يبدو أن فش يعارض في تأكيد أننا عندما نعمل من خلال المواضعات فإن عناصر النص، أو «شيئًا ما» فيه، ستضع العراقيل أمام عملية التفسير. وهو أحرى أن يأخذ بأن إدراك المعوقات نفسه، أو القدرة على التعويق، لا يكون ممكنا إلا لأن المفسر يعمل عند ذاك في نطاق مواضعة أو تحت تأثير جملة من الفروض. والسؤال الحقيقي لدى فش - وهو السؤال الذى لم يسأله إيزر - هو بطبيعة

الحال السؤال عن المواضعات التى تعينه فى وضعه الميتاكريتيكى(*). ذلك بأن فش كان لابد له، وهو يدفع بحجته على أنها صالحة أو صادقة، أن يفترض أن تصريحاته لها وضع خاص يتحاشى الفروض على نحو ما. وهو بذلك إما أن يتناقض مع معتقداته الميتاكريتيكية، أو يقدم نظرية «تقليدية» كنظرية إيزر.

على أن انتصار فش لم يحسم النزاع. فإذا كان فش قد برز على القمة فى مناقشته النقدية المؤخرة، فإن ذلك لم يكن إلا لأن إيزر تراجع إلى وضعه القديم بدلا من أن يضرب حملة العدو فى مقتل. فعلى الرغم من أن حصن فش النظرى يظل وضعا منيعا إذا نسبت إليه مزية نقد النقد وتعرض للهجمات التقليدية، فإنه يتهاوى من داخله إذا ما تم الكشف عما فى أسسه من تناقضات داخلية. وفيما يتصل بإيزر لم تكن هزيمة ذلك العدو مع ذلك لتخلصه من الجوانب غير الموفقة فى معالجته لموضوع التعين. ومناقشته الموجزة للفيلم فى مقابل شكل الرواية يمكن أن تعين على إضاءة جملة أخرى من المشكلات المتعلقة بهذه النظرية.

يلاحظ إيزر أن الاختلاف بين الصياغة الفيلمية لرواية «توم جونز» والرواية نفسها يكمن فى تعين الصور المرئية فى الاداة الأولى. وغالبا ما نشعر مع هذا التعين بخيبة الأمل أو الافتقار إلى شئ ما إذا كنا قد قرأنا الكتاب قبل أن نراه (على الشاشة). وفى حين أن أحدا لن يرغب فى أن ينازع فى أن الأفلام تؤثر بالصور المرئية، فإن هذه المقارنة وهذا التقويم جديران مع ذلك بالملاحظة فيما يتعلق بتحيزات إيزر فى تناوله لعملية القراءة وللتعين. وتشير هذه المناقشة، إلى جانب أنها طريقة ممعنة فى البساطة فى النظر إلى الأفلام، التى تمثل من الخصائص «النصية» أكثر مما يعترف به إيزر - تشير إلى أولية الدور الذى تقوم به التمثيليات المرئية فى استبعاد ما هو مبهم. وقد كتب إيزر يقول: «عندما

(*) الإشارة هنا إلى ما ذهب إليه فش من أن المعنى ليس فى النص وإنما تحدده الأعراف والمواضعات التى تحيط بمتلقى النص أو قارئه، وإن موقف فش نفسه لابد عندئذ أن يكون خاضعاً لهذه الأعراف والمواضعات (المترجم).

نتخيل توم جونز فى أثناء قراءتنا للرواية، يلزمنا أن نضم الوجوه المختلفة بعضها إلى بعض، التى تكشفت لنا فى أوقات مختلفة. وهذا على النقيض من الفيلم، الذى نرى فيه توم جونز بكليته فى كل موقف » (ص ١٣٨).

ولكن ترانا نرى توم جونز حقًّا « بكليته » لمجرد أننا نرى صورته على (الشاشة)؟ وبأى معنى هو « كلية »؟ وهل الصورة المرئية عندئذ تعفينا حقًّا من دورنا الإنتاجى على نحو ما بين إيزر فيما بعد (ص ١٣٩)؟ وهنا يلح إيزر شأنه شأن إنجاردن الذى عد أداء التمثيلية تجسيدا لها - على أن التعين يعتمد على الإدراك الحسى، وأن هذا الإدراك الحسى فى دوره يستبعد الحاجة إلى التصور. ويبدو واضحا أن الرؤية عند إيزر هى التصديق، وأن الصورة المرئية تحيلنا - من ثم - إلى مستهلكين سلبيين. وبعبارة أخرى، ربما لم يكن فش آخر الأمر على خطأ بالغ فى مطابقاته المزعوم خطؤها(*).

ولكن ربما تمثل الإزعاج الأكبر لمشروع إيزر فى حقيقة أن القارئ هنا وفى كل مكان لم يمنح الحرية إلا عندما لم يعد لها حقًّا قيمة على الإطلاق. لقد ترك للقارئ أن يحدد ما إذا كان توم جونز أخف وزنا برطل أو رطلين، أو أطول ببوصة أو بوصتين، أو ما إذا كان فى عينيه ظل من الزرقة أكثر قتامة؛ ففى هذه المواطن يُسمح لنا بمزاولة نوع من الحرية فى ملء الفراغات. ولكن عندما يتعلق الأمر بالمعنى فى أجزاء الرواية أو العمل فى جملته، فإن إيزر لا يسمح بالانحراف عن « الرسالة ». وكثيرا ما يتراءى المبهم متضمنا التفصيلات التافهة وغير الجوهرية فحسب؛ ومع ذلك فإن القارئ - حيثما يتم إنتاج المعنى - إما أن يسير فى الطريق المعين سلفا، أو أن يخطىء فهم النص.

وعلى الرغم من تحيزات إيزر « اللبرالية » المختلفة، ومن التضاربات المتعددة فى مناقشته، فإن أهميته وقيمته لا ينبغى التهوين من شأنهما. وقد كان -

(*) المقصود هو مطابقة فش بين المتعين والمعطى، وبين المبهم والتعويضى، التى سبقت الإشارة إليها. (المترجم).

بعد ياوس - أهم منظر ألمانى يظهر خلال العقد ونصف العقد الماضيين. أضف إلى هذا أن مشروعه يكمل مشروع ياوس على نحو جيد. وربما اقترب به اهتمامه بتفصيلات التفاعل مع النصوص اقترابا حميما من النشاط التفسيرى الأكثر تقليدية، ولكنه يفتح أمامنا كذلك طريقا للدخول إلى النصوص الحالية ظل من قبل فى انتظار من يروده. كذلك فإن منهجه يساعد على شرح التعقيدات المتعلقة بأكثر مواجهاتنا للأدب صميمية، أى بعملية القراءة نفسها. وعلى النقيض من معظم التفكير النظرى السابق، لا يرى إيزر هذه العملية على أنها مواءمة بسيطة بين الكلمات المطبوعة على صفحة ما، بل على أنها منشأ لألوان مركبة من النشاط التجريبى والعقلى.

إن قيمة إيزر تتمثل فى أنه حملنا على الاعتراف بأننا لا نستطيع أن نمسك عن تحليل انهماكنا الخاص فى نص ما إذا كان علينا أن نفهم المقصود بالأدب، كما أننا لا نستطيع بعد الآن أن نتجاهل حقيقة أن النصوص تُنشأ لكى تُقرأ، وأنها تملى شروط مقروئيتها، وأن هذه الشروط أحرى أن تكون بنيات تصورية منها قيودا عقَدية جامدة. أضف إلى هذا أن إيزر كان مسئولا أكثر من أى ناقد ألمانى آخر معاصر عن تقديم مُنَظِّرين أوربيين مهمين إلى العالم المتكلم بالإنجليزية. وبتأثير منه تم انتزاع الظواهرية من قبضة النقد الجديد الخانقة عند رينيه ولك، كما ظفر الشكلانيون الروس والبنيويون التشكيوسلوفاكيون بعروض إطرائية ومسهبة فى كتاباته. وهكذا كان لإيزر ارتباط مزدوج بالاتصال؛ فقد ساعد، من جهة، فى وضع جوانب نظرية القارة الأوربية موضع الاهتمام لدى الجمهور المتكلم بالإنجليزية، كما أن عمله، من جهة أخرى، قد ألهب المناقشة المطلوبة لموضوعات طال إهمالها.

الفصل الرابع

نماذج بديلة ومنازعات

نموذج الاتصال: مستويات التفاعل بين النص والقارئ

ربما كانت أهم مشكلة تحيط بنظرية التلقي هي تلك التي تتعلق بصلتها بنظرية عامة في الاتصال؛ وهوموضوع كثيراً ما برز على السطح في الدوائر الثقافية خلال الأعوام التي انطلقت فيها نظرية التلقي. ففي هذه الحقبة ما أكثر ما عرض علماء الاجتماع الألمان لموضوعات تتعلق بالاتصال. والأعمال التي قدمها كارل – أوتو أبل Karl-Otto Apel ونيكلاس لومان Niklas Luhmann ويرجن هابرماس Jürgen Habermas – وهم ثلاثة من أشهر دارسي النظرية الاجتماعية – قد دمج كل منها بطريقة جوهرية بين ممارسات التفاعل البشري وأطره المتغيرة. ويمكن النظر إلى مشاغل هابرماس النظرية على وجه الخصوص في إطار نظرية تحريرية في الاتصال؛ فقد كان منذ أن ظهركتابه عن الحياة العامة في عام ١٩٥٩ حتى عمله الرائع الذي نشر مؤخرا تحت عنوان نظرية النشاط الاتصالي Theorie des Kommunikativen Handelns كان يفكر في إمكانية تأسيس حوار هادف في المجتمع المعاصر، يدار بطريقة ديمقراطية.

ياوس وإيزر

في هذا المناخ كان هناك ترحيب على وجه الخصوص بالدفعات النظرية التي أسهمت في صنع نماذج الاتصال. ومع أن القيادة ربما كانت لعلماء الاجتماع. فإن كل حقل تقريباً من حقول البحث في الوقت الراهن يأخذ على عاتقه مهمة إدراج مجال معرفي كان معزولاً من قبل، في إطار أعم من التفاعل

البشرى. ولا شك أن نظرية التلقى نفسها يمكن النظر إليها فى يسر على أنها إسهام فى هذا المشروع الواسع النطاق. ولم يكن من قبيل المصادفة، مثلا، أن كلا من إيزر وياوس ينهى أكثر أفكاره النظرية إقناعًا، والمتعلقة بالتلقى أو الاستجابة – ينهيها بفقرات عن الاتصال، على نحو ما أنهى ياوس مقالته التى عنيت بدارسة التطهير. وفى وسع المرء أن ينتهى فى يسر إلى أن نظرية التلقى لابد أن تبلغ مداها فى نظرية أعم فى الاتصال، أو أن تصنف عن طريقها. وهذا على وجه التحديد هو الوضع الذى اتخذه كل من ياوس وإيزر فى تصريحاتهما النظرية اللاحقة؛ فقد أشار الأول منهما، فى مقابلة معه نشرت فى مجلة «التاريخ الأدبى الجديد» New Literary History فى عام ١٩٧٩ (٢)، إلى أنه يرى الصفة المشتركة بين تلك الاتجاهات النقدية المختلفة، كبنيوية براغ، والسيميوطيقا، وجماليات التلقى، متمثلة «فى حقيقة أنها وضعت مشكلات الاتصال البشرى المشترك.. فى المركز من اهتمامها البحثى» (ص ٨٦). كذلك فإن ياوس فى رده على الاعتراض بأن نظرية التلقى لا تشغل إلا جانبا واحدا من علاقة أوسع نطاقا، قد سلم فى مناسبات عدة منذ عام ١٩٧٠ بأن العملية الأدبية فى مجملها، لا مجرد تلقى الأعمال الأدبية، ينبغى أن تكون هى الموضوع النهائى للدراسة، وهو يعترف خلال المقابلة بوقوع عمله الباكر فى نطاق «الجزئية». وبعد أن أدرك ياوس الحقيقة مؤخرًا راح يحلل تطور الدراسات الأدبية فى كونستانس منذ عام ١٩٦٦ بوصفها إسهاما فى نظرية الاتصال:

هنا كانت محاولات الوصول إلى نظرية فى تلقى الأدب وفيما يحدث من تأثير قائمة أصلا على علم للنص، قد تم تطويرها على نطاق واسع إلى نظرية فى الاتصال الأدبى، تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقى والتفاعل بينهما حق قدرها. (ص ٨٦).

والحق أن ياوس يدرج هذا الاهتمام بالاتصال الأدبى ضمن نشاط عقلى

وعلمى عام على الساحة الأكاديمية:

إن رد الاعتبار إلى القارئ والسامع والمشاهد (وهم «المتلقون») فى الدراسات الأدبية يتراسل مع: انفتاح لسانيات النص وفقًا للأهداف العملية لأفعال الكلام ومواقف الاتصال، وتطوير السيميوطيقا فى إطارمفهوم ثقافى للنص، والمسائل التى أعيد طرحها، المتعلقة بموضوع الدور و«العالم المعيش» فى الأنثروبولوچيا الاجتماعية، وبالحيوان والبيئة فى علم الأحياء، وعودة علم اجتماع المعرفة إلى نظرية التفاعل التى أصبحت رائجة، والفكاك من المنطق الصورى أو منطق العبارة من خلال منطق أولى أو حوارى. (ص ٨٦).

والهدف الأخير لهذا، على الرغم من أنه ما زال بعيداً عن التحقق، هو «نظرية عامة فى الاتصال» متداخلة الاختصاصات، تشتمل على كل الاختصاصات، وتشكلها كل الاختصاصات.

ويصل إيزر فى ملاحظاته على «الوضع الراهن للنظرية الأدبية»، التى ظهرت فى العدد نفسه من مجلة «التاريخ الأدبى الجديد» - يصل إلى نتائج مماثلة فيما يتعلق بأهمية الاتصال[٣]؛ فهو فى استعراضه للمناهج المعاصرة يقع على التكرار الغريب لعدد من المفاهيم، وينتخب ثلاثة من هذه المصطلحات المفاتيح - هى البنية، والوظيفة، والاتصال - ليقوم بمراجعة عامة للتيارات النقدية. فالبنية تتوافق مع منهج يقوم على وصف نص بعينه وتأسيس معناه. وما يقوم به التحليل البنيوى من تصنيف للعناصر وتمييز بينها «يجعل الوصف الذاتى المشترك، المقبول ظاهرا، لتكوين الموضوع - يجعله أمرا ممكنا» (ص ٩). ومع ذلك فإن قصور هذا المنهج يتمثل فى أن الوصف والتصنيف يصبحان غايتين فى ذاتهما؛ فالدراسة لا تشتمل على السؤال عن المعنى والسبب فى إنتاجه، ولا عن الغايات التى يستخدم من أجلها، ولا عمن يفيد

منه. «إن البنيوية تطرح وراء ظهرها مشكلة لا يمكن أن تحل حلا مرضيا حتى عن طريق الأفكار المختلفة التى أنتجها هذا المفهوم، هى مشكلة معنى المعنى» (ص ١٠).

ولكى يدرس المرء هذه المشكلة لابد له من أن يتبنى إطاراً للعمل يجاوز البنية ذاتها، ويسمح بتمحيص كيفية أداء المعنى لوظيفته. وهكذا فإن التحليل الوظيفى الذى يندمج فى التحليل البنيوى ويحل محله، يستغرق العلاقات بين النص ومعناه من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النص من جهة أخرى. إنه يتعلق بالسياقات التى لا مناص من وقوع كل النصوص الأدبية فيها، وبكيفية دخول هذه النصوص فى علاقة متبادلة مع بيئتها. ولكن المنهج الوظيفى له حدوده كذلك؛ فعلى الرغم من أنه قادر على شرح استحياء التجربة التاريخية من خلال إعادة بناء العالم الماضى، يظل غير قادر على الإجابة عن مسألة السريان المستمر لفاعلية هذا العالم الذى أعيد بناؤه، ولعملية إعادة بنائه.

ولابد لتناول هذا الموضوع من عرض فكرة إيزر عن الاتصال. ذلك بأن هذا النمط من التحليل، القائم على أساس من صيغة التفاعل بين النص والقارئ، لا يتضمن البنية والوظيفة كليهما فحسب، بل يقدم كذلك إجابة عن مسألة سريان الفاعلية. وكما رأينا من قبل فإن إيزر يفهم الاتصال الأدبى على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، يؤثر فيه «أحدهما فى الآخر، فى عملية تنتظم من تلقاء ذاتها» (ص ١٥). ومن ثم فإن الفاعلية المستمرة للعمل الأدبى تكمن فى الخبرة بعملية القراءة وتشتق منها:

> **إن الطريقة التى يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضى إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب فى التجربة؛ وهى تمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هى ناشئة عن التجربة، وإن**

لم يكن من الممكن لها قط أن تكون واقعية بالمعنى الحرفي.
(ص ١٥).

وهنا كانت النظرة إلى الاتصال، على غرار مفهوم ياوس الأكثر شمولية ومثالية (يوطوبية)، على أنه يمثل المرحلة الأخيرة فى تطور النظرية الأدبية.

هانز ألريخ جمبرخت

لم يكن إيزر وياوس بطبيعة الحال المنظرين الوحيدين اللذين عرفا الدلالات الضمنية لنظرية التلقى المتعلقة بالاتصال. والواقع أن هانز ألريخ جمبرخت Hans Ulrich Gumbrecht، وهو واحد من أهم تلاميذ ياوس، قد أدرك كذلك فى مقال نشره فى منتصف السبعينيات، أن تغير النموذج أحرى أن يكون على أساس فكرة الاتصال منه على أساس الأثر والاستجابة(٤). وهو إذ ينقد البيان المبشر بالنموذج الجديد، يتوقع ألا يحدث التغيير الحقيقى إلا بوصفه نتيجة لجماليات التلقى، عندما تشكل الدراسة الأدبية نفسها بوصفها فرعًا من علم الاتصال.

وإضافة إلى هذا التطور يوجز جمبرخت بعض الاعتبارات الأساسية المتعلقة بنظرية الأدب بما هو نشاط اجتماعى؛ ففيما يتصل بإنتاج النصوص تصبح المهمة مزدوجة: أولا، يؤيد جمبرخت إعادة تشييد المقصد الخاص بالمؤلف بكل ما يستطاع من دقة؛ ذلك المقصد الذى يطلق عليه «المعنى الذاتى للنصوص بما هى فعاليات» (ص ٤٠١). وهذه العودة إلى الغرض الخاص بالمؤلف ليس مقصودا بها أن تنطوى ضمنًا على بعث لمناهج عتيقة موجهة لدراسة سيرة الحياة، والأحرى أنها قد فرضها ما يراه جمبرخت قصورا جوهريا فى النظرية السابقة، بإخفاقها فى التمييز بين النماذج المعيارية والنماذج الوصفية. فعلى حين تفيد الحالة الأولى من خطة نموذجية موحدة للعملية الأدبية، تعمل الأخرى وفق معنى للنص يفهم بطريقة تعليمية. ويؤثر

جمبرخت المعنى الذى قصد إليه المؤلف بوصفه أساسا للاتجاه الوصفي، وذلك لسهولة الوصول إليه،وقابليته لإعادة التشييد، وحقيقته التاريخية، وثباته.

أما الجانب الآخر من النظر إلى الإنتاج بوصفه نشاطاً، فيتضمن عناصر تقع خارج أى غرض يعيه المؤلف. ففى حين تركز « الدوافع المتعلقة بالغاية » (Um-zu-Motiven) على النشاط الذاتى لفعل الاتصال، تأخذ « الدوافع المتعلقة بالسبب (Weil-Motiven) فى الحسبان « مستوى البنيات الاجتماعية والتاريخية » (ص ٤٠٢). وهنا يبدو جمبرخت مهتما بتلك البنيات المسعفة من الناحية التاريخية، التى تمنح الرغبات الذاتية شرعيتها فى الحصول على معنى أو تأثير بعينه، أو التى تحدد بصورة عامة شكل الأعمال الأدبية ومحتواها.

والتلقى يشكل الجانب المقابل فى عملية الاتصال؛ فقراءة نص أدبى وفهمه، شأنهما شأن إنتاجه، يعدّان كذلك لونين من النشاط الاجتماعى. ومرة أخرى يقترح جمبرخت طريقة وصفية فى التناول، يكمل بها الإجراءات المعيارية. وبصورة موازية للنشاط الإنتاجى تصبح مجموعة الدوافع « المتعلقة بالغاية » (أى الذاتية)، ومجموعة الدوافع « المتعلقة بالسبب » (أى الاجتماعية والتاريخية) - تصبح كلتاهما موضوعات للدراسة. لكن جمبرخت يشعر بأن الحصول على مادة فى هذا النطاق ربما كان أصعب منالاً؛ فعلى حين يمكن أن تسعف تجارب معينة واستعراضات عامة على تحديد التأثيرات والاستجابات المعاصرة، لا يكون الحصول على شاهد من الماضى إلا بشق الأنفس، فضلاً عن أنه لا يعول عليه. أضف إلى هذا أن التأثير النهائى للأدب على « النشاط العملى » يكاد يكون من الصعب تأكيده. ومن هنا ينبغى لنا فى هذا البحث أن نقتنع غالبًا بالفروض البارعة، المؤسسة على جملة من أفضل المعلومات المتاحة.

كارلهاينز شتيرله

كذلك كانت الوظيفة التوصيلية للأدب هي بؤرة النظر عند كارلهاينز شتيرله Karlheinz Stierle وهو تلميذ آخر من تلاميذ ياوس. ومع ذلك فإنه يدافع على النقيض من جمبرخت - عن دراسة الجانب الشكلى من عملية التوصيل؛ فعلى حين أنه يسلم بأن دراسة تاريخ التلقى الفعلى مهمة لتفسير النصوص وتقرير موقعها، يتجه اهتمامه نحو «نظرية شكلية تكميلية فى القراءة تشتق معاييرها الخاصة لتلَقى النصوص الروائية من مفهوم الصنعة الروائية نفسه»(٥). فهو إذن - مثل إيزر - أحرى أن يدرس الطبيعة الظواهرية للاتصال النصى من أن يدرس تاريخ استجاباتنا للأدب ودلالاتها الضمنية بالنسبة إلى القراءات الراهنة.

على أن شتيرله يوحى فى أهم ملاحظاته الخاصة بالقراءة بأن إيزر لا يوغل فى الطريق بما يكفى؛ ففى منهج إيزر - على نحو ما رأينا من قبل - كان تشكيل الوهم والصور أساسيًّا لعملية القراءة. وربما سلم شتيرله كذلك بأنه فى معظم القص الخيالى يكون هذا النمط من النشاط العقلى جوهريًّا فى التجربة الجمالية. وهو يعين عملية تشكيل الوهم هذه بأنها «شبه نفعية»؛ وهى تسمية تميزها عن تلقى النصوص غير القصصية (التلقى النفعى). وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقرأ رواية تقليدية، ربما اتفق إيزر وشتيرله كلاهما على أننا نجاوز حدود النص الروائى بخلقنا لأوهام تتوافق مع التوجيهات النصية. ومع ذلك فإننا نظل فى نموذج إيزر المتعلق بالقراءة فى هذا المستوى، حتى وإن كان من الممكن نفى الصور وتحول الأفكار المحورية (التيمات) أو ارتدادها إلى الأفق.

ومن جهة أخرى فإن القراءة شبه النفعية عند شتيرله لابد أن يلحق بها «أشكال التلقى الأعلى، التى تستطيع وحدها أن تحسن تقدير الوضع الخاص

لفن القص » (ص ٨٣) . وهذه الأشكال الأعلى تستتبع نمطًا من الأعمال خاصًا بالنصوص الروائية .

ويأخذ شتيرله بالاستخدام الدلالي الإسنادى الزائف للغة Pseudorefe-rentiality ؛ وهو استخدام يقع بين استعمالاتها فى إشارة مرجعية بسيطة، ووظيفتها الدلالية الإسنادية الذاتية . وما يميز القص الروائى هو هذه الإسنادية الزائفة، التى يمكن أن تعد دلالة إسنادية ذاتية فى هيئة شكل إسنادى . وهكذا فإن النصوص القصصية « تنتهى إلى كونها تنويعًا على نصوص نسقية، إذا كانت كلمة نسقية تدل على النصوص التى تعنى بحالات استخدامها لشروطها الملازمة » (ص ٨٠) . وبعبارة أخرى فإن القص ينعكس على ذاته، وإن بدا إسناديًا .

وتهتم الأشكال العليا للتلقى باستكشاف القص فى دلالته الإسنادية الزائفة . ولابد للفهم، (Verstehen) الذى يتطابق مع القراءة شبه النفعية، من أن تلحق به المعرفة (Erkennen) أو البعد الانعكاسى(*). ذلك بأن « الارتداد الانعاكسى وحده، من الوهم القائم على المحاكاة – الذى أحدثته القراءة شبه النفعية – إلى القص وتشكيله لدلالة إسنادية زائفة، إنما يكشف عن الجانب الشكلى للقص » (ص ١٠٣) . وربما تأملنا عملية القراءة المزدوجة هذه، التى تحدث الوهم أولاً، ثم تضفى الموضوعية على التكوين نفسه؛ وهو ما عبر عنه إيزر بنشاط القارىء حين يصحبه تحليل الباحث الأدبى . إن الأول منهما يقرأ القصص بطريقة نفعية زائفة، فى حين يأخذ الآخر على عاتقة مهمة الشرح المفصل لطبيعة القصص المقروء نفسه .

إن الإسهام الرئيسى لشتيرله فى نظرية للأدب تهتم بالاتصال هو حتى الآن ما اشتملت عليه مقالاته التى جمعت فى كتاب « النص بوصفه نشاطًا فاعلاً »

(*) يقصد رد الفعل الذى يفضى إلى الفهم (المترجم) .

Text als Handlung (١٩٧٥)[٦]. والرابط بين هذه الدراسات المتنوعة فى النصف الأول من السبعينيات هو الاهتمام بتأسيس « علم منهجى للأدب » Systematische Literaturwissenschaft وهذا يستتبع دراسة المستوى الانعكاسى للنصوص القصصية أو إمكانية تلقيها. وفى أغلب الأحيان كان شتيرله يلوذ بحافزين من خارج المجال الأدبى ليستعين بهما فى مشروعه النظرى.

الحافز الأول يتمثل فى نظرية الفعل الكلامى، التى تنعكس أهميتها لديه بوضوح فى عنوان كتابه. وهو يحاول – عن طريق الإفادة من استبصارات أوستن وسيرل – أن يتغلب على ما فى اللغويات النصية الصرف من عقم، وعلى ما يلازمها من إهمال لمسألة الاتصال. إن نموذج الأداء أحرى من اللغة أن يلعب دوراً رئيسيا فى « علم منهجي للأدب »، لأنه يتغلب فى الوقت نفسه على أحادية النظر فى نظرية التلقى؛ فإذا فُهم النص على أنه مخطط تحقق له وجود فعلى فى الأداء اللغوى، عندئذ يمكن دراسة إنتاج القصص وتلقيه كليهما على نحو مفيد من خلال التحليل النصى. ولهذا فإنه فى حين يدافع جمبرخت عن دراسة غايتى العملية الاتصالية كلتيهما، يؤثر شتيرله دراسة البنيات الموضوعية التى تتوسط بين المؤلف والقارئ، ومن ثم يصبح علم الأدب عنده صورة أخرى لعلم السلوك Handlungslwissenschaft، تكون فيه النصوص القصصية متوافقة على وجه التقريب مع الملفوظات الأدائية.

والنظرية الأخرى التى يتبناها شتير له لتحقيق أغراضه هى نظرية السيميوطيقا. والحق أنه يبدو راغبا فى مزج استبصارات هذا الحقل مع استبصارات نظرية الفعل الكلامى. وهو لهذا السبب كان منجذباً بصفة خاصة إلى لويس هلمسليف ورولان بارت وأ. ج. جرايماس، حيث تعرف لدى ثلاثتهم اهتمامهم الضمنى بالعلامات بوصفها عناصر نشطة فى مجال

التفاعل الاجتماعي. وهو يقدر على وجه الخصوص تمييز هلمسليف بين المستوى التعبيري ومستوى المحتوى في السيميوطيقا، لأن نقطة الانطلاق هذه توحي بالاشتغال بالكلام parole أكثر من الاشتغال باللغة Langue. ومن ثم يجعل هلمسليف السيموطيقا أقرب إلى الأداء بوصفه مقابلا للاهتمامات النسقية والبنيوية المنسوبة إلى سوسير وأتباعه. أما جاذبية بارت فترجع إلى حد بعيد إلى تنبهه إلى كيفية نقل العلامات للإيديولوجيا عن طريق منظومات إيحائية. ومن ثم كان إيثاره «بارت المبكر»، صاحب كتاب «الميثولوجيات»، وصاحب كتاب «عناصر السيميولوجيا»، على «بارت ما بعد البنيوية»، صاحب S/Z (ص ص ١٣١ – ٥). وأخيراً تعود أهمية جرايماس لاستكشاف البنية فيما يتعلق بالشعور أو المعنى (Sens). وهكذا فإن تطبيق اللغويات البنيوية في مجال التفاعلات الاجتماعية، على نحو ما يتبين شتيرله في أعمال ليفي شتراوس أو جرايماس، يكمل انتحاله (أي شتيرله) لنظرية الفعل الكلامي. وهذان المنظوران كلاهما يتداخلان كليا في «علم منهجي للأدب» هو أكثر شمولا، وهو نفسه ليس سوى فرع من نظرية الاتصال العامة.

وقد أدى تطبيق شتيرله لهذا الأسلوب في التناول بشعبتيه على المشكلات الأدبية الخاصة إلى نتائج مثيرة. وعلى سبيل المثال فإن معالجته للموقف الكوميدي بوصفه نشاطا يحدده شخص آخر fremdbestimmet Handlung، ويُرى من منظور شخص ثالث – هذه المعالجة تقوده إلى جملة من الأفكار المهمة والمركبة عن كيفية ملاءمة الكوميديات لمشروع النشاط الاتصالي. وهذه الوجهة من النظر تعينه كذلك على تفسير ما يشعر به الجمهور من ضيق في استجابته لمسرح العبث. فعلى حين كانت الأشكال الكوميدية الأقدم يصحبها دائما استعادة لظرف «معقول»، يمكن في ضوئه أن يكون للموقف الكوميدي تأثير، يتحفظ مسرح العبث على أسس النوع

الأدبى نفسه، من خلال تحويل المعهود الذى يحظى باتفاق المجتمع إلى مشكلة عصية. وينتج عن هذا عملية تلقٍّ مغايرة، لم يعد يسمح فيها الجمهور المشاهدين بأن يلوذوا بالضحك بوصفه هروبا، ولا بالوقوف – من ثم – موقف المتفرج من بُعْد، كما كان الشأن من الكوميديا من قبل.

وتتعادل مع هذا فى الإثارة مقالات شتيرله عن العلاقات بين الحكاية التمثيلية exemplem والحكاية التاريخية، واستخدام السلب فى النصوص الروائية. وهو يناقش فى عمله العلاقة المعقدة بين البنية الروائية وتأسيس المعنى. فالقدرة على حكاية قصة ما، أى الربط بين مواقف من الوجود فى تعاقب زمنى، هى وحدها التى تسمح لنا باستخراج معنى للأحداث، ولحيواتنا الخاصة آخر الأمر، التى لا نفهمها إلا على أنها ضرب من الحكاية(*). وعلى الرغم من أن الحكاية التمثيلية قد زُحزحت عن مكانها فى القرن الثامن عشر بظهور رؤية تاريخية للعالم، فإنها مع ذلك تصلح نموذجا للحكايات. وعلى هذا فإن تعذر وقوع أحداثها – على نحو ما يبين شتيرله بوضوح فى قراءته لمونتين Montaigne – يبطل إمكانية كل الحكايات المليئة بالمعنى.

ومن جهة أخرى يفحص شتيرله فى دراسته للسلب الدلالات الضمنية لعملية سلب الصور والوقائع الحقيقية Sachverhalte التى لا تتشكل إلا فى خيال القارئ. وهو هنا يستعيد نموذج القراءة المزدوجة – مستخدما فى هذا الجزء مصطلح القراءة الأفقية ومصطلح القراءة النفعية – لكى يشرح التعقيدات التى تنطوى عليها الأدوار التى يقوم القارئ بها، والتى نضطر إلى افتراضها فى حالة مواجهتنا لنصوص محددة بعلامات السلب. ومع أن مقالات شتيرله موحية ومثيرة للتفكير فإنها لا تشكل بحال من الأحوال

(*) يعنى أننا فى حياتنا العامة نتبادل الخبرة عن طريق كلام هو ضرب من الحكاية. (المترجم).

« العلم المنهجي للأدب » الذي يدعيه. حقا إن أعماله مليئة بالاستبصارات المنشطة، ولكننا لا نخرج منها بالشعور بتماسك أسلوبه في التناول. والحق أن تصوير شتيرله لكتابات جرايماس يمكن أن ينطبق تمامًا الانطباق على أعماله الخاصة:

إن كتابات جرايماس تدور حول العلاقة البالغة التوتر بين المحاولة الأولية والمنهج. وهذا يعني بالنسبة إلى القارئ تنشيط حالة استثنائية من التشبع بالفروض التي يدركها القارئ بصورة أولية، وبالنماذج في مراحل تكوينها الأولى، التي ترتبط غالبا بالمدخل الاضطراري إلى المنظورات غير المعتادة على الإطلاق، التي تفتح آفاقا جديدة وفسيحة، ولكن التشتت في الوقت نفسه غالبا ما يكون كذلك هو النتيجة. (٢١١).

وعلى غرار هذا كثيرا ما سيجد قراء شتيرله أنفسهم وقد وقعوا في أسر نسيج من التفكير والتحليل مثير للاهتمام ولكنه يشبه المتاهة.

رولف جريمنجر

إن محاولة الإفادة من الاستبصارات المأخوذة عن جملة متنوعة من الاختصاصات خارج المجال الأدبي لتشييد نماذج الأدب المعاصرة لم تكن مقصورة على أتباع مدرسة كونستانس. وعلى سبيل المثال فإن رولف جريمنجر Rolf Grimminger في مخططه الذي كثيرا ما استشهد به، لنظرية في الاتصال الأدبي، يحاول – مثل شتيرله – أن يدمج جوانب من اللسانيات وفلسفة اللغة في نموذج للتفاعل الكلامي (٧). وهو يركز اهتمامه على الحدث الكلامي Sprachereignis بوصفه واسطة لنقل رسالة ما بين شخصين. وإن ما يميز الاتصال الأدبي عنده هو أن هذه الواقعة الكلامية تتخذ شكل نص يشير إلى انقطاع في التفاعل المباشر. والنتائج المترتبة على خط الاتصال المنقطع هذا لها أهميتها في العمليات النفسية لكل من المؤلف والقارئ. فالمؤلف يدخل في علاقة غير مألوفة مع النص، الذي يفهم على أنه شريك

تجريدى له(*) إنه يقارن - حين يقرأ كتابته الخاصة - بين مقصده الأصلى والمعنى المتشكل، ويباشر التغيرات القائمة على أساس ما يسميه جريمنجر الاتصال «أحادى الوجهة» أو «أحادى الجانب».

وبطريقة مماثلة تكون مواجهة القارىء للنص «واقعة نفسية مفردة». وهنا تأتى كذلك عملية تفسيرية (هرمنيوطيقية) يتم فيها تصور المقاصد وتصحيحها فى أثناء فعل القراءة. ومع ذلك ففى كلتا الحالتين يكون المؤلف والقارىء مستخدمين بمعنى ما للنص - على الأقل فى حدود ما يشتمل عليه النص من علامات يمكن فهمها فهمًا ذاتيًّا مشتركًا. ولما كانت هذه العلامات لا تنتمى إلى القارىء ولا إلى المؤلف، فإنه يتعين على كليهما استخدامها أو كشف مغاليقها.

ومع ذلك فربما اشتمل أكثر الجوانب إيحاء فى نموذج جريمنجر على الآثار الاجتماعية التى يستخرجها من هذا النشاط الاتصالى؛ فعلى النقيض من النظريات الآلية التى تشرح التأثير الأدبى، بل من نموذج التغريب البريختى نفسه، يشعر جريمنجر بأن موقف المعارضة من المجتمع يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدب؛ فسواء كان المشارك هنا هو المؤلف أو القارىء، فإنه ينهمك فى عملية حوارية نفسية، تتم بعيدًا عن النشاط الاجتماعى بل فى مواجهته. ولكن الفرد فى حالة الانهماك هذه لا مناص له من أن يؤكد «الميل الطبيعى إلى الحرية النابعة من الباطن». ومن ثم فإن المعارضة - على أقل تقدير خلال تاريخ «الشعر البورجوازى والفلسفة البورجوازية» - إنما تشخصها هذه «المقاومة الجمالية للفعل الاجتماعى». ولا أهمية لغياب الرسالة المضادة للمجتمع؛ «فالمعارضة قد تضمنتها عملية الاتصال نفسها، متمثلة فى الارتداد إلى الذات» (ص٥).

(*) أى أن النص بعد فراغ مؤلفه منه يصبح له وجود مجرد من علاقته الأولى به، بما يسمح للمؤلف نفسه بالدخول معه فى علاقة جديدة (المترجم).

جنتر ڤالدمان

إن النتائج السياسية للاتصال الأدبى قد تسربت إلى أفكار جنتر فالدمان Gunter Waldmann على الرغم من أنه أكثر اهتماماً بإيديولوجيات الأبنية الروائية(٨). وهو يستخدم – كغيره من المنظرين في السنوات الأخيرة – حشداً كبيراً من الفكر لصياغة «جماليات الاتصال» عنده، بدءاً من وجودية سارتر وظواهرية هوسرل، وانتهاء بلسانيات سوسير وموريس. ومع ذلك ففى صميم نظريته ينهض عمل اثنين من ألمع علماء الاجتماع فى ألمانيا، هما نيكلاس لومان وييرجن هابرماس. وهو يتبنى من لومان منظوراً يحدد معايير نقل المعنى (Sinn). وعنده أن المعنى ينبغى أن يفهم على السواء بوصفه اختياراً من إمكانات مختلفة، وبوصفه لافتا في الوقت نفسه إلى إمكانات أخرى. وبعبارة أخرى لا يتشكل المعنى إلا داخل منظومة من الاختيارات الأخرى أو من خلال أفق من هذه الاختيارات؛ وهو بهذا الوصف يصلح أداة لإدراك ما فى الحقيقة الخارجية من تعقيد، وأداة لاختزالها. وعندئذ يكون النظر إلى العالم الظواهرى من خلال منظومة من المعنى تتحقق فيها الإمكانات المفردة للمعنى. ومن ثم فإن الاتصال – على النقيض من الفهم العام للمصطلح – لا يستتبع مجرد نقل للمعلومة من طرف مشارك إلى آخر، ولكنه أحرى أن يستتبع تحقيق المعنى. ولا يمكن تعرف المعلومة فى ذاتها إلا من خلال منظومة من المعنى لها وجود سابق، تضم المرسل لرسالة بعينها ومتلقيها كليهما. ولا يمكن لنقل المعلومة أن يحدث إلا عندما يحقق الطرفان كلاهما منظومة المعنى من خلال التفاعل بينهما.

ومع أن ڤالدمان يتبنى هذا الوصف العام فإنه يعده ناقصاً وغاية فى التجريد. وهو يؤكد أن ما هو مفتقد هو تضمن عملية الاتصال للموقف الإيديولوجى المحدد اجتماعياً. وهو يعتمد من أجل هذا التصحيح أو هذه الإضافة إلى لومان على نظرية الخطاب عند هابرماس. فالخطاب يشير – على

النقيض من النشاط الاتصالى، الذى يصف علاقة البشر بعضهم ببعض – يشير إلى علاقته بالمعايير التى تحدد النشاط الاتصالى. وعلى هذا يكون الخطاب شكلاً من أشكال الاتصال يصبح فيه نشاط الاتصال نفسه معضلاً. وهو بهذه المثابة ينطوى على شروط إمكانية الاتصال، كما أن تشويهه أو تحريفه يتضمن –فى نظر ڤالدمان– مفهوم الإيديولوجيا. ومن ثم فإنه يطور – على أساس من نظرية الاتصال – التعريف الآتى:

> **إن الإيديولوجيا هى تلك المنظومة من المعنى، التى تقوم مشتملة على تبريرها المعيارى للأشكال المسيطرة، المؤسَسة فى الخطاب العقلانى.. ولكنها تعوق فى الوقت نفسه وبصورة منتظمة كل خطاب عقلانى حقيقى قد يضعها موضع التساؤل أو يحطمها (ص٣٣).**

إذن فما يقترحه ڤالدمان آخر الأمر لدراسة النصوص الأدبية هو منهج نقدى ينحو نحواً إيديولوجيا، فى وسعه أن يحلل الاستراتيجيات التى عن طريقها يتم إفساد الخطاب العقلانى أو تدميره أو تعزيزه فى عملية الاتصال.

ولكى ينجز فالدمان هذه المهمة فإنه يتجه إلى دراسة «المنظومة التوصيلية النصية». وهو كذلك يعتمد كثيراً – شأنه شأن المنظرين الذين سبقت مناقشتهم – على النظرية اللسانية وبخاصة على «نظرية النص» عند س.ى. شميت S.J. Schmidt، الذى يُعَرِّف النص بأنه شكل عام لتحول اللغة إلى فاعلية توصيلية اجتماعية. ومع ذلك فإن المشكلة فى أى تحليل لمثل هذه الفاعليات التوصيلية تتمثل فى أنه لا يمكن إنجازه على مستوى نفعى عيانى؛ فالدوافع والاستجابات الفردية فى النظرية المنهجية التى يتصورها فالدمان، إما أن تكون صعبة المنال أو لا يمكن التعويل عليها، وإما أن تكون بلا معنى. وإذا كان المؤلف والقارىء قد انتهى بهما الأمر إلى أن صارا عنصرين تكوينيين داخليين فى النص، فإن قدراً لا بأس به من التحليل سوف ينصرف إلى التفكير المجرد فى القارىء والمؤلف «الحقيقيين». باتخاذه منظومة المعنى

(Sinn-system) موضوعًا لدراسته: «إن موضوع التحليل الجمالى التوصيلى هو منظومة المعنى الجمالية، المتماثلة بنيويًّا، التى تعد أساسًا لكل حالة مفردة من حالات تحقق الاتصال عن طريق النص» (ص٤٩).

ولكى يُشَيِّد ڤالدمان نموذجًا للاتصال يكون مناسبًا لمنظومة المعنى هذه فإنه يحدد أربعة مستويات يحدث فيها الاتصال النصى: اثنان منها يقعان خارج النص؛ واثنان داخليان. والمستوى الأول يستتبع الاتصال النفعى؛ فهذا المستوى يشمل المؤلف والقارىء الحقيقيين، كما يشمل مقاصدهما وتوقعاتهما. والمستوى التالى يتشكل من الاتصال بين المؤلف والقارىء. ونحن فى هذه الحالة نتناول المؤلف من خلال دوره فى التأليف على نحو ما فهمه المؤلف والقارىء كلاهما، كما نتناول دور القارىء على نحو ما أدركه المؤلف والقارىء. وعلى النقيض، يهتم الاتصال الداخلى الأول بهذين الدورين على نحو ما يظهران فى النص. وعلى سبيل المثال فإن راوى القصة، أو القارىء الذى يخاطبه الكتاب بصورة مباشرة، كلاهما يؤدى وظيفته فى هذا النطاق. وأخيرًا يحدد ڤالدمان مستوى روائيًّا للاتصال، تنخرط فيه شخوص النص فى النشاط الإيصالى. والبنية الكلية لهذا ملخصة فى المخطط البيانى فى ص(٢٣٣). وتبرز فى هذا المخطط على أقل تقدير مزية الإحكام؛ فكل مستوى يعرض بنية متماثلة من الاتصال، والناتج الأخير لكل اتصال أوسع نطاقًا (الأدب، النص، الحدث الروائى) يشكل العنوان العام لبنية الاتصال الفرعية التالية.

ومع ذلك فإن هذا النموذج يتعلق به فى الوقت نفسه شىء مصطنع ومنفر. وربما كان أكثر دلالة مع ذلك أن يقال إن استخدام هذا المخطط لا يضمن لنا حقا أن نزداد معرفة بالاتصال النصى – أو بالأدب بوصفه إيديولوجيا. والواقع أن العينة التحليلية التى قدمها فالدمان فى الجزء الثانى من كتابه تبدو مؤيدة لأسوأ ما لدى المرء من شكوك. فهو فى استخدامه

لنظريته فى فحص قصة «رائد» A pioneer القصيرة، وهى حكاية عن تجربة الحرب كتبها النازى إرهارد ويتيك Erhard Wittek، لا ينتهى إلى نتائج خطيرة؛ فمعظم نتائجه إما أنه كان من الممكن التنبؤ بها من خلال نوعية الكاتب وانحيازه الإيديولوجى، وإما أنه كان من الممكن الحصول عليها عن طريق استخدام التقنيات الأولية لنظرية القص. وبعبارة أخرى فإن العنف النظرى البالغ فى النصف الأول من الكتاب يتعارض فى الواقع تعارضًا حاداً مع المكاسب الهزيلة فى النصف الثانى منه.

ولكن ربما أشار هذا القصور فى النظرية عند التطبيق إلى الصعوبة الكبرى التى واجهها أصحاب نظرية الاتصال الأدبى الطموحون. فمن جهة يمكن أن نجد مناهج متقنة، مثل منهج فالدمان، قد طورت من خلال فيض من المعارف المستقاة من مصادر فلسفية واجتماعية ولسانية. ولكن إذا كانت تعقيدات النموذج لا تتناغم على نحو فعال مع النص الذى اختاره مهندس المنهج، أصبح من حقنا التساؤل عن ضرورة هذا الجهد فى المقام الأول. ومن جهة أخرى لدينا خطة شتيرله لوضع «علم منهجى للأدب»، التى لم تحقق إلا سلسلة من التخطيطات الأولية التى لا تترابط بإحكام، والتى شُكل كل منها وطبق على المشكلة المعينة التى نوقشت فى مقال منفرد. ومع ذلك فإننا مع هذا الأسلوب من التناول الأكثر «عشوائية»، حتى وإن اعتمد على كثير من مجالات الاختصاص الأخرى، والأكثر إفراطا فى المصطلحات، كثيراً ما نشهد إنجازاً لنتائج مثيرة. ولهذا فإن نظرية الاتصال بوصفها إطاراً لدراسة النصوص الأدبية تتلقى مراجعة مختلطة؛ فعلى الرغم من بعض إمكاناتها المهمة، لم تتقدم حتى الآن على أنها العلاج الشامل لآفات الدراسات الأسبق. ومع ذلك فقد أفادت فى أن تذكر أصحاب نظرية التلقى الألمان، العاكفين على الحكم على دراسة إنتاج النصوص ووصفها بأنها خليقة بأن تلقى فى صندوق قمامة التاريخ الأدبى - أن تذكرهم بأن التلقى ليس سوى جانب واحد من عملية أكثر تعقيداً وشمولاً.

نظرية التلقى الماركسية

نزاع الشرق والغرب

ربما انطلق أقوى نقد لنظرية التلقى من المعسكر الماركسى. وعلى الرغم من أنه لم يكن هناك افتقار إلى الاعتراضات عليها من جانب اليساريين فى «الجمهورية الاتحادية» فإن النقاد فى جمهورية «ألمانيا الديمقراطية» كانوا على وجه الخصوص أسرع إلى الكشف عن وجوه القصور فيها والإضافات التى قدمتها على السواء. وعندما تصدى كل من ياوس وإيزر لتقويمات ألمانيا الشرقية لها، نشأ نزاع محدود، عنَّف فيه كل طرف من الطرفين الطرف الآخر لمفهوماته «الخاطئة»، الخاصة بالاستجابة الأدبية. أما النقاد فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية فقد لاحت لهم نظرية التلقى فى الغرب بصورة عامة بوصفها صدى لأزمة فى الدراسات الأدبية البورجوازية. وقد صيغ هذا الفرض فى عدد من المقالات المهمة التى ظهرت خلال السنوات الأولى القليلة من السبعينيات فى مجلة «أبحاث فيمارية» Weimarer Beiträge، وهى المجلة الأساسية فى «ج.أ.د»(*) المختصة بالنظرية الأدبية والثقافية. وقد تكرر هذا كذلك فى كتاب عنوانه «المجتمع - الأدب - القراءة: رؤية نظرية فى تلقى الأدب» (geselschaft-Literatur-Lesen: Literaturrezeption aus theoreti Scher Sicht) (١٩٧٣)؛ وهو كتاب يقدم البديل الألمانى الشرقى لنظرية التلقى «البورجوازية». وقد وضع أصحاب هذه الرؤى، ومن بينهم نقاد بارزون فى «ج.أ.د»، أمثال روبرت فايمان Robert Weimann وكلاوس تريجر Claus Träger، ومنفرد ناومان Manfred Naumann - وضعوا نظرية التلقى فى نهاية سلسة من تطورات ما بعد الحرب المنهجية. وهم يؤكدون أن التوجه إلى التلقى كان علامة على إفلاس كل من الشكلانية القائمة بمعزل عن التاريخ، والبدائل البورجوازية للنهج الماركسى.

(*) يشير المؤلف بهذه الحروف إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقًا) للاختصار (المترجم).

واعتماداً على دلالة نظرية التلقى من هذا المنظور، ربما أصبح من الميسور فهم حقيقة أن الهجوم الأساسى فى « ج.أ.د. » كان موجهًا ضد ياوس أكثر منه ضد إيزر. ذلك بأن الأول لم يحدد على نحو أدق أزمة المناهج الغربية فحسب، بل شغل نفسه كذلك على نحو أكثر مباشرة بإعادة التاريخ إلى صميم الدرس الأدبى. أما إيزر، الذى ربما كان من الأيسر فهم خلفيته وميوله الظواهرية فى إطار موروث يقوم بمعزل عن التاريخ، فقد كان النظر إليه فى بداية الأمر على أنه مجرد استمرار لأستاذه إنجاردن. ومن جهة كان ياوس - بعرضه مسألة التلقى على أساس من التاريخ الأدبى - أكثر أهمية لدى « ج.أ.د » وأكثر تهديداً لها فى الآن نفسه.

التلقى والتراث الماركسى

إن تأرجح نقاد « ج.أ.د » فى تناولهم يحتمل كذلك أن يكون نتيجة للدور الغامض، الذى قامت به مسائل التلقى فى التراث الماركسى. ومن الممكن تمييز منظورين مختلفين يتعلقان بهذه المسائل فى النقد الماركسى السابق. وأكثر هذين المنظورين نفوذاً لا يبالى بمسألة الاهتمام باستجابة الجمهور، إن لم يكن معاديًا لها على نحو سافر. فالملاحظات المتعلقة بالأدب والفن، التى يمكن جمعها من كتابات ماركس وإنجلز، هى فى الأغلب الأعم أحرى أن تتناول الثقافة من منظور الإنتاج، من أن تتناولها من منظور التلقى. والواقع أنه ربما وضعت الوثيقة الأكثر نفوذاً فى الرؤية الماركسية للثقافة، تلك الوثيقة المتمثلة فى مقدمة كتاب «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى (١٨٥٩) - وضعت الثقافة كلها فى بنية فوقية تحددها القاعدة الاقتصادية. وعندما « يصل الأمر بقوى الإنتاج المادى فى المجتمع إلى الدخول فى صراع مع علاقات الإنتاج القائمة »، يتبع ذلك قيام ثورة اجتماعية إن عاجلاً أو أجلاً. ووفقًا للتفسير المتكرر لهذه المقدمة، يصبح الأدب - بوصفه شكلاً إيديولوجيًّا يصير الناس فيه على وعى بهذا الصراع ويقاتلون من أجله -

يصبح مجرد انعكاس لنظام اقتصادى أكثر أصالة أو يكون مشتقًا منه. إنه - بعبارة أخرى - نتاج القوى الاجتماعية، وليس واسطة للتغير الاجتماعى.

وفى وسع المرء، لكى يعارض هذا التفسير الضيق للأدب، أن يشير إلى فقرة أخرى فى أعمال ماركس، يبدو أنها تشجع على الاهتمام بالتلقى. ففى مقدمة كتاب «نقد الاقتصاد السياسى» (١٨٥٧) يرسم ماركس مخططًا لبعض المشكلات العامة فى تحديد القوانين القابلة للتطبيق فى مجال تاريخ الثقافة. وهو يلاحظ، مستخدمًا الأمثلة الإيضاحية من الفن الإغريقى ومن الملحمة الهوميروسية، أن وصف إنتاج هذه الموضوعات الثقافية يطرح على النظرية بضعة مشكلات.

إن المشكلة التى تواجهنا ليست على كل حال مشكلة فهم كيف أن الفن الإغريقى والشعر الملحمى الإغريقى يرتبطان بأشكال بعينها من التطور الاجتماعى، ولكن المشكلة تتمثل فى أنهما ما زالا يمنحاننا المتعة الجمالية، وأنهما يُعَدّان من بعض الجوانب مثالاً معياريًا لا يمكن اللحاق به(٤).

والحل الأولى والملتبس لهذه المسألة، الذى يقدمه ماركس - وهو أننا نتوحد مع اليونان القديمة ما دامت هى الطفولة «العادية» للبشرية - ليس فى الواقع موضوع النظر هنا؛ فالمهم هو أن ماركس قد اعترف بشرعية الأسئلة المتعلقة بملاءمة إنجازات الماضى الفنية وبتأثيرها.

هذان الموقفان المتعارضان من التلقى فى كتابات ماركس قد أسهما بلا شك فيما برز من تأرجح فى النقد الماركسى اللاحق. فعلى سبيل المثال يبدو أن جورج لوكاتش Georg Lukacs وفرانتس ميرنغ Franz Mehring قد قللا من أهمية موضوعات التلقى. وعلى النقيض أكد برتولد بريخت Bertold Brecht مرارًا وتكرارًا أهمية استجابة الجمهور، خصوصًا فى نظريته عن المسرح الملحمى. وتيودور أدورنو Theodor Adorno يعد الأثر الفنى أمرًا لا أهمية له، فى حين أن فالتر بنيامين Walter Benjamin يصرف قدرًا كبيرًا من

الاهتمام - خصوصًا فى مقالاته المتأخرة - إلى ما للأعمال الأدبية من تأثير. وفى إيجاز أقول إن التراث الماركسى لا يقدم أى رأى مُجْمَع عليه فيما يتصل بمسألة التلقى.

وعلى هذا كان النقد فى « ج.أ.د » وريثًا لتراث ممتد من التأرجح فى الفكر الماركسى المتعلق بالتلقى. وفي أعقاب الحرب مباشرة ترسخت جماليات « وصفية » روج لها فى صورتها الفجة زادانوف Zhdanov فى الاتحاد السوفيتى، وعلى نحو أكثر إتقانًا على يد لوكاتش - ترسخت بوصفها العقيدة الرسمية فى الشرق. وعلى الرغم من أن هذه النظرية فى الفن قد هيمنت على ثقافة « ج.أ.د » طوال العقدين الأولين من وجودها على الأقل، كانت هناك مع ذلك دوافع أخرى. وعلى سبيل المثال برر مفهوم التراث القومى عند لينين الاهتمام بالمسائل المتصلة بالتلقى. فلما كان كثير من أشهر الأعمال التى ترجع إلى الماضى الألمانى قد حُرّف واستُغل على يد النازى، فقد تمثل واحد من أهم الأعباء الملحة فى الجمهورية الجديدة فى إعادة النظر فى التراث القومى وتطهيره من ميراثه المتعلق بالجناح اليمينى. أضف إلى هذا أن الصراع الإيديولوجى بين الشرق والغرب قد نُقل إلى المجال الثقافى فى شكل تنافس فى ادعاء التنزل من المواقف الأكثر تقدمًا فى الموروث.

وقد كانت النتيجة ظهور اهتمام ممعن بالموروث (Erbe) فى بعض الأحيان؛ وهو ضرب من الانهماك لم يكد يضعف عبر السنين. ومع ذلك فقد أدى هذا الاهتمام على نحو طبيعى حقًا إلى أفكار تتعلق بالطريقة التى تكتسب بها النصوص « الحياة » بمعزل تمامًا عن كيانها الوصفى. وبعبارة أخرى اشتمل تناول مسائل الموروث على قبول ضمنى لإشكالية تتعلق بالتلقى. وقد تعزز هذا المنظور خلال الستينيات بتقديم مفهوم « مجتمع الأدب » Literaturges-ellschaft. وهذا المصطلح الذى كان استخدامه الأصلى على يد يوهانيز.ر. بيشر Johannes R.Becher أول وزير للثقافة فى « ج.أ.د »، إنما جاء ليدل

على تعاون وتبادل فى التفكير بين المؤلفين والنقاد والجمهور؛ أى على شبكة الاتصال التى تميز الحياة الأدبية الاشتراكية عن نظيرتها البورجوازية.

التوفر على أساس ماركسى

على الرغم من الأهمية العملية للتلقى فى الحفاظ على «الموروث» وفى تشكيل «مجتمع الأدب» فليس من الدقة حقًّا تصوير نظرية «ج.أ.د» على أنها «سابقة» على النقد الغربى فى هذه المنطقة خلال الستينيات. إن إثارة ياوس الاستفزازية لم تكن لتكون على ذلك القدر من الاستفزاز حقًّا لو أن نقاد «ج. أ. د» كانوا من قبل قد تناولوا على نحو مرض الموضوعات التى أثارها. وربما كان جانب من القسوة البادية التى هوجم بها موقفه قد صدر عن شعور بأن النقاد الماركسيين كان ينبغي لهم أن يكونوا قد درسوا هذه المسائل منذ زمن أبعد كثيراً. كذلك ربما رجعت حدة التصدى إلي الآثار الباقية لـ «حرب النقاد الباردة»؛ لأنه خلال العقد ونصف العقد الأولين من نشأة «ج.أ.د» غالبًا ما اتهم أى منهج بينه وبين النظرية الغربية شبه وإن كان طفيفًا بأنه متفسخ أو مثالى أو إمبريالى.

وبالوقوف على تاريخ حرب النقد الباردة هذا يصبح من الأسهل فهم السبب فيما وُجّه إلى ياوس من تعنيف لقصور معرفته بالماركسية. ذلك بأنه يبدو فى محاضرته التى ألقاها فى كونستانس كأنه يشتق قدراً جيداً من معرفته بالنظرية الماركسية من مصادر ثانوية مشكوك فيها، بل إن النسخة المراجعة لكتابه فى عام ١٩٧٠ تقف شاهداً على تبسيطات مخلة واسعة النطاق وفجوات هائلة. ثم إن إنزاله الماركسية منزلة أدنى من نموذج التفسير التاريخى الوضعى، وذلك فى مقالته عن «النموذج» فى عام ١٩٦٩، لم يكن كذلك مهيأ لكسب أصدقاء من الشرق. «إن ياوس فى مجمل منطلقاته» – على نحو ما يشير كارلهاينز بارك Karlheinz Barck فى كتابه «المجتمع – الأدب – القراءة» – «يحدد فى إيجاز وبساطة نظرية الأدب الماركسية بأنها

علم الاجتماع السوقى » (ص١٤٠) . أما أولئك المُنَظِّرون الذين يقفون خارج نموذج علم الاجتماع الماركسى الذى فهمه فهمًا عقديًّا (دجماطيا) – مثل بنيامين أو فرنركراوس Werner Krauss – فهم يعدون مجرد استثناءات من المعيار التقليدى . وعلى الرغم من أن بعض نقاد « ج.أ.د » قد سلموا على نحو خادع بأن تصوير ياوس للنقد الماركسى السابق ينطوى على بذرة من الحقيقة، وعلى الرغم من أن بعض الألمان الشرقيين لابد أن يكونوا قد رحبوا بالفرصة المتاحة لعرض هذا النقد على نحو أكثر صراحة، فإن الطريقة التى عومل بها ماركس والتراث الماركسى لابد أنها بدت جائرة . وربما لم يكن ياوس مستأنفًا للموقف المضاد للشيوعية فى النظرية الأدبية، على نحو ما يعلن واحد من اليساريين من ألمانيا الغربية(٥)، ولكن اعتراضه على علم الأدب من المؤكد أنه قرئ قراءة صحيحة فى الشرق على أنه هجوم على بعض جوانب النظرية الماركسية كذلك .

ولم يكن أحد المآخذ الرئيسية التى قدمها علماء « ج.أ.د »، متذرعين فيه بأحادية النظرة فى جماليات التلقى – لم يكن منفصلاً عن هذا الهجوم الملحوظ على الموقف الماركسى . فعندما اتهم ياوس بأنه « يجعل مجال الاستهلاك الأدبى مطلقًا » (فايمان Weimann ص٢١)، أو بأنه – على الأقل – قد أغفل الجدل بين الإنتاج والجوانب الفعالة فى العملية الأدبية، لم يكن الأمر مجرد قصور أو خلل فى نموذج ياوس؛ فعنف الاعتراضات يشير إلى أن الأمور الإيديولوجية كانت فى الحسبان كذلك؛ ذلك بأن الانتقال المقترح فى النظرية من الإبداع أو الوصف إلى التلقى يمكن فى الآن نفسه أن يُقرأ على أنه هجوم على أولوية الإنتاج فى نظرية ماركس العامة . وهكذا كان من الممكن النظر إلى « نموذج » ياوس الجديد على أنه هجوم على أسس النظرية الماركسية .

وقد كان الدفاع عن سلامة الموقف الماركسى يقضى أولاً بمراجعة ما كان لماركس أن يقوله فى هذا الشأن . فالعلاقة بين الإنتاج والتلقى قد حددت على نحو محكم على يد ماركس فى « المقدمة » التى كتبها لكتاب « نقد الاقتصاد

السياسي». وتبعًا لذلك فإن النموذج الماركسي المضاد لنظرية التلقي البورجوازية، الذي أنجزه ناومان، يبدأ من هذا الطريق. فالإنتاج والاستهلاك تجمع بينهما في وصف ماركس علاقة جدلية؛ ويمكن أن يقال إن كلا منهما «ينتج» الآخر. والإنتاج «ينتج» الاستهلاك بطرق ثلاثة: بإعداد الشئ للاستهلاك؛ وبتحديد الطريقة التي يتم بها الاستهلاك؛ وبخلق الحاجة إلى الاستهلاك لدى المستهلك. «فالإنتاج - وفقًا لهذا - لا ينتج موضوعًا للذات فحسب، بل ينتج ذاتًا للموضوع كذلك». والاستهلاك يحدد - في دوره - الإنتاج في مجالين: إنه يكمل دائرة الإنتاج، ومن ثم يخلق - بمعنى ما - الإنتاج، كما يقدم الآلية اللازمة لإنتاج جديد في تنظيم حاجات المستهلكين. ومع أن هذين اللونين من النشاط «ينتج» أحدهما الآخر فلا ينبغي التسوية بينهما؛ فالإنتاج - عند ماركس - هو «نقطة الإنطلاق إلى التحقق»، وهو - من ثم - «العنصر المهيمن» في العملية برمتها. ذلك بأن الاستهلاك قد فهم على أنه «عامل داخلي في النشاط الإنتاجي»، وأنه بهذه المثابة يخضع «للفعل الذي تنحل فيه العملية برمتها آخر الأمر» (الإيديولوجيا الألمانية، ص ص ١٣٣-٤).

والآن، فإن تطبيق خطة كهذه على الفن أو الأدب لابد أن يتم بمنتهى الحذر؛ فوجوه التماثل السطحي بين الإنتاج العام والإنتاج الثقافي تؤدي لا محالة إلى ألوان من التشويه، كما أن ناومان يبدو متنبهًا إلى مخاطر الانتقال الإجمالي من الاقتصاد إلى الفن. ولذلك فإنه يميز بين إنتاج الفن (Kunstproduktion) والإنتاج الفني (Kunstlerische produktion)؛ فالمصطلح الأول يشير إلى النشاط الفني بوصفه منتجًا لمنتج مادي، أي لسلعة قابلة لأن تباع وتُشْتَرى في السوق؛ والمصطلح الآخر يدل على النشاط الخاص لدى الفنان لخلق عمل فني؛ وهو ما يمثل الإسهام غير المادي في هذا الفرع من عملية الإنتاج. وبطبيعة الحال لا ينبغي أن يوحي هذا التمييز بأن أحد الشكلين من الإنتاج لا صلة له بالآخر، بل على النقيض؛ فهذان الجانبان يمثلان مكونين متضافرين في عملية مفردة؛ وهما لا ينفصلان إلا بتجريدهما من

الإنتاج نفسه. والخاصية الفنية، كائنا ما كان تعريفها فى مجتمع بعينه، لا تتراءى إلا فى الموضوع الفنى، فى حين أن إبداع الفن للسوق الرأسمالية سيؤثر لا محالة على شكل الفن ومحتواه. ومع ذلك فإن المهم بالنسبة إلى هذين الجانبين من النشاط الفنى كليهما هو أن الإنتاج هو الصفة الغالبة. ومن هنا يشير ناومان - حتى على المستوى غير المادى - إلى ملاحظة ماركس أن «الموضوع الفنى يخلق جمهوراً يتمتع بذوق فنى وتكون له القدرة على الاستمتاع بالجمال» (الإيديولوجيا الألمانية ص١٣٣). وفى هذا النموذج يظل لتأثير الفن وتلقيه، وإن كان لهما أهميتهما، وكان لهما تأثيرهما المطلق على الإنتاج - يظل لهما دور ثانوى.

النزعة النسبية والتلقى

من الممكن كذلك الاعتراض على موقف ياوس «الأحادى النظرة» بطريقة مختلفة. ذلك بأنه إذا ما استخدم مخطط القاعدة والبنية الفوقية الأكثر تقليدية، صار من الممكن فهم ظهور نظرية التلقى نفسها على أنه مجرد مظهر لمجتمع يهتم بالمستهلك. ومن هذا المنظور يبدو أن ياوس وآخرين قد أخطأوا التفكير فيما يتصل بجوهر المشكلة عندما جمدوا قيمة عملية استهلاك الفن. ولكن إذا كان ياوس فى إهماله الإنتاج قد خدعته المظاهر، فإن أحادية النظرة الناتجة عن ذلك عنده قد أسهمت هى كذلك فيما عَدّه معظم المراقبين فى «ج.أ.د» خداعًا يشمل حركة التاريخ. ذلك بأن واحدة من أكثر النقاط مثاراً للاعتراض من قبَل النقاد الشرقيين(*) فى صياغة ياوس لنظرية التلقى تمثلت فى ميل هذه الصياغة إلى إضفاء الطابع الذاتى على التاريخ.

وفى ضوء ما سبق ذكره من نقد حول مطلب ياوس فى «تشييىء»(**) الأفق ربما بدا ذلك الاعتراض غريبًا. ولكن عناية الماركسيين هنا كانت منصبة على مفهوم التاريخ عنده، المتأثر بالنزعة التفسيرية (الهرمنيوطيقية)، أحرى

(*) المقصود هم نقاد ألمانيا الشرقية فى ذلك الوقت. (المترجم).

(**) أى تحويل الأفق إلى كيان موضوعى؛ إلى «شئ». (المترجم).

منها على بقايا الموضوعية غير الصريحة. وفى هذا السياق يُستشهد فى الأغلب الأعم بالاقتباس الذى أخذه ياوس من ر.ج. كولنجوُد R.G.Gollingwood «إن التاريخ ليس سوى تمثل للفكر السابق فى عقل المؤرخ»[٧]. وهذه العبارة قد استخدمت فى سياقها لمعارضة تنوع أساليب أصحاب النزعة التاريخانية فى التأليف التاريخى، ولكن دورها يتمثل - كما يلاحظ نقاد أمثال فايمان وبارك - فى جعل التاريخ يعتمد كليًا على مدركات الفرد. وينكر ياوس - من خلال تأسيسه التاريخ على ما هو مدرك إدراكا ذاتيا وحده - الأساس الموضوعى لتقويم الأحداث التاريخية. والواقع أن الحادثة ذاتها لا يمكن أن تصبح مثيرة ereignishaft فى هذا المشروع الذى ينزع إلى الذاتية إلا لأنها تعرف على ما هى عليه. وهنا يذهب فايمان إلى أن ياوس قد طرح مجرد بدائل زائفة. ذلك بأن الاختيار ليس بين تقديس التاريخانية للواقعة الوضعية، ونموذج نظرية التلقى التفسيرى، ولكنه أحرى أن يكون بين الموضوعية الزائفة والذاتية من جهة، و«الموضوعية الصحيحة فى الفكر التاريخى»، التى تكشف عن الظواهر وتربط بينها «بوصفها فعلا متصلا فى حقيقة حركتها»، من جهة أخرى. (ڤايمان، ص ٢١ - ٢).

والمشكلة التاريخية الثانية، التى نشأت عن مفهوم للتاريخ مأخوذ من مجال التلقى، تتعلق بالميل المزعوم تجاه إسباغ النسبية على الظواهر الأدبية. وقد سارع النقاد فى «ج.أ.د» إلى بيان أن نموذج ياوس التفسيرى، شأنه شأن نموذج جادامر، لا يشتمل على أى آلية لتقويم الأحكام السابقة ولاستبعادها - من ثم - بوصفها غير صالحة للنظر فى العمل. وإذا أردنا مثلا متطرفا فإن النظرية الأدبية النازية يمكن أن تكون جزءا من التراث بالقدر نفسه الذى تكون به أى نظرية أخرى. ولكن نقاد ألمانيا الشرقية ربما سعوا للحصول على بعض الوسائل لتجريدها من صلاحيتها. ومع ذلك فإن جوهر العمل، وفقا لنموذج ياوس التفسيرى، يتمثل فى تلقيه؛ ففيما يبدو ليس هناك مبدأ

للمبدأ metaprinciple (أو أساس موضوعى) لتقويم التقويم، وكل الأحكام السابقة قد تبدو مشاركة على السواء فى تشكيل جوهر العمل المتغير على الدوام. ويجمل فايمان هذا الاعتراض فى السؤال الآتى: «كيف يستطيع مؤرخ الأدب أن يجعل من معايير الزمن السابق له حقيقة تاريخية دون أن يضفى فى يأس طابع النسبية على موضوعية العمل وعلى علاقته التاريخية الخاصة به؟» (ص ٢٨). ووراء هذه النسبية يبصر فايمان بياوس وهو يكشف عن مزية حديثة للضرورة التاريخية؛ فهو يستبين وراء هذه النظرة مفهوما زائفا وسطحيا للديمقراطية البرلمانية. وعلى حين أنه كذلك قد يدعم حرية الكلام أو مناهضة الفاشية، هذه المناهضة المتضمنة فى السماح بالتعبير عن وجهات نظر الجماهير التى أُهملت فى السابق، فإنه لا يريد أن يعزز هذه الديمقراطية السطحية (المتلفعة بالنسبية) على حساب «وحدة الموضوعية والتقويم».

مواطن القصور فى الاتجاه الاجتماعى

ومهما يكن من شىء فإن أكثر النقد فى «ج.أ.د» شيوعا يتعلق بافتقار النماذج التى طورتها مدرسة كونستانس إلى التأسيس الاجتماعى. وعلى سبيل المثال يرى بارك أن جوهر نظرية إيزر فى الاتصال يتمثل فى إضفاء طابع الخصوصية على عملية القراءة، وأنها بمماثلتها للديمقراطية البورجوازية تمنح القارئ حرية زائفة للاختيار، فى الوقت الذى تهمل فيه محددات التلقى الاجتماعى الحقيقية.

> **فى وسع المرء أن يفسرها (أى نظرية إيزر فى الاتصال) بوصفها شرحا لحرية الرأى البورجوازية، قائما على جماليات التلقى؛ فهى تمنح القارئ فى سماحة الحق فى تشكيل معانى النصوص الأدبية، كما لو لم تكن هناك إيديولوجيا للطبقة الحاكمة، أو وضع اجتماعى للتلقى تحدده هذه الإيديولوجيا. (المجتمع، ص ١٢٧).**

وعلى ذلك فإن سعى إيزر للتغلب على ثنائية الذات – الموضوع هو بحق

تجنب للمسائل الاجتماعية المتعلقة بالقراءة. وهو لا يستطيع أن يذيع عالما من الأفكار مجاوزا الذات والموضوع إلا عن طريق تثبيت القراءة « فى شكلها الفردى »، وعن طريق إهمال « وظيفتها فى تشكيل المجتمع » (المجتمع، ص ١٢٨).

ولكن ياوس، مرة أخرى، هو المنظر الذى كان أكثر معارضة لـ « ج.أ.د » وأكثر استهدافًا للمعارضة هناك. وكانت الاعتراضات الموجهة إلى عمله بسبب قصور النظرة الاجتماعية فيه تتركز على الدوام فى منطقتين مترابطتين. أولاً؛ وعلى غرار النقد الموجه إلى إيزر، أشار نقاد ألمانيا الشرقية إلى المفهوم الفردانى للقارئ، أو إلى الأسس المعيارية فى مناقشته للجمهور القارئ. فقارئ ياوس، فيما يلاحظ كلاوس تريجر، مع أنه ربما كان نشطا فى الاشتغال بالنصوص الأدبية، لا يبدو مشاركا فى صنع التاريخ:

> **إن القارئ يقف فى العراء، إذا جاز التعبير؛ ولأنه يفهم على أنه مجرد «قارئ فرد» فإنه لا يعد قوة دفع تاريخية... والتسليم التام بتاريخانية الأدب بوصفه قوة بناءة من الناحية التاريخية، يتصاعد لينعقد فى شكل نظرية هى صحيحة فى ذاتها، ولكنها غير قادرة على إنجاز أى شئ. (تريجر، ص ٢١).**

وعندما يلجأ ياوس إلى جملة من القراء يلوح النقص نفسه؛ ففى خلال معظم الحقبة الزمنية الحديثة يمكن التمييز بين عدة جماهير مختلفة على نطاق واسع فى تعلقها بأنماط مختلفة من الأدب. ولكن ياوس يخفق على نحو متكرر فى أن يحدد وجوه التمايز على أساس من الطبقة الاجتماعية أو الأصل الاجتماعى. إذن فالجمهور الذى يشير إليه ياوس، شأنه شأن القارئ، ليس أكثر من صيغة مثالية تسمح له بالروغان من الموضوعات الفاصلة، المتعلقة بالوظيفة الاجتماعية. وفى هذا السياق خطأ نقاد « ج.أ.د » ياوس لإخفاقه فى أن يأخذ فى نموذجه الخاص بتاريخ الأدب دور المجتمع فى حسبانه. ثم إن محاولته لربط تاريخ الأدب بالتاريخ العام من خلال مفهوم وظيفة الأدب البناءة

من الناحية الاجتماعية قد اتضح قصورها؛ وذلك لأن تجربة القارئ أو الجمهور تظل - حتى وإن أثر فيهم كذلك العمل الأدبي - مستوعبة في حدود المجال الأدبي. وعلى غرار هذا فُهم أفق التوقعات على نطاق واسع بوصفه بنية تصورية أدبية داخلية.

وتصنيف بارك لمشكلة ياوس يشتمل على جوهر اعتراض «ج.أ.د»:

لا وجود للجمهور إلا في ذاته وبذاته؛ والخاصية التي تميز هذا الجمهور هي كونه متلقيا للأدب لا غير. وهو يؤدي بهذه الخاصية وحدها، التي تتمثل في «أفق للتوقعات» يتم فهمه على أساس أدبي على وجه الحصر، لا على أساس اجتماعي - يؤدي وظيفته بوصفه الوسيط الذي يشكل تاريخانية الأدب. (المجتمع، ص ١٣٦).

أو لنقل مع تريجر في تلخيصه: «إنه على الرغم من كل الافتراضات المتعلقة بموضوع التأثير فإن تاريخ الأدب، حتى وإن فهم بهذه الطريقة على أنه تاريخ التلقي، يظل ذاتيًّا immanent» (تريجر، ص ٢١).

دفاع وهجوم مضاد

إن إجابات ياوس وإيزر لا تعرض لهذه الاعتراضات إلا بطريقة غير مباشرة. وعلى سبيل المثال يسلم ياوس بأن التلقي وحده لا يمكن أن يستخدم لإعادة بناء التاريخ الأدبي؛ فلا ينبغي الصعود به إلى مكانة «النموذج المنهجي المكتفي بذاته». ولكن هذا التسليم الظاهري بنقد النظرة الأحادية قد أعقبته عبارة تثير المشكلة نفسها في شكل آخر:

إذا كان قد صار من غير الممكن تحديد الأساس التاريخي للعمل الفني لدينا مستقلا عما له من أثر، وإذا كان قد صار من غير الممكن تحديد المأثور من الأعمال مستقلا عن تلقيه، بوصف هذا التلقي تاريخًا للفن، فعندئذ لابد لجماليات الإنتاج والوصف

المصطلح عليها أن تؤسس على جماليات للتلقى[8]. (التأكيد من عندى)[*].

ومع ذلك فالموضوع يتعلق على وجه التحديد بقابلية النموذج المتصل بالتلقى لمعالجة العلاقة بين الإنتاج والاستجابة، دون تشويه للعملية الفنية. أما فيما يختص بالاعتراض الذى أثاره الألمان الشرقيون من أن النتيجة الحتمية لإسباغ المزية على التلقى هى إضفاء الذاتية على التاريخ الأدبى وجعله نسبيًّا، فلم يكن لدى ياوس ما يرد به سوى القليل. وهو بدلاً من ذلك يستخدم هو وإيزر كلاهما استراتيجية الهجوم على منظرى « ج.أ.د »، لما فى عرضهم من ألوان التضارب ووجوه القصور؛ وكلاهما يلفت النظر إلى تناقض مزعوم بين منح التلقى الصلاحية، والاحتفاظ مع ذلك بفكرة الانعكاس (Widerspiegelung). ويذهب إيزر إلى أن وظيفة الأدب المعروفة بالمحاكاة لا يمكن التوفيق بينها وبين المهمة التربوية التى تعزوها « ج.أ.د » إليها.

> **عندما يفترض فى القارئ أنه قد تعلم أن يكون شخصا لم يكنه بعد، فإن الأداة الوسيطة التى يمكن أن تعزز هذه العملية لا يمكن أن تكون هى التصوير (Abbildung) لعلاقاته المعينة. إنه لا يتعلم إلا عندما يحدث له حادث. ولكن لكى يتخلص المرء من هذا الحادث، فإنه يحتاج إلى أكثر من تصوير العلاقات الحقيقية[9].**

ويسجل ياوس هذا التناقض نفسه ويرتد به إلى « حيرة مثالية » تتمثل فى كتابات ماركس نفسها. وهو إذ يقتبس الفقرة ذاتها من مقدمة « كتاب نقد الاقتصاد السياسى » التى استخدمها ناومان، يؤكد أن فكرة ماركس عن العمل الفنى فى أنه يخلق لدى الجمهور حسًّا للجمال، تتعارض مع أى نظرية ممكنة فى الانعكاس:

(*) العبارة لمؤلف الكتاب. (المترجم)

المشكلة هى أن العمل الفنى لا يستطيع أن يُحدث حاجة كانت أصلا غائبة حقًّا لدى الجمهور الذى يتعين على العمل الفنى أولاً أن يخلقه إذا لم يكن للجمال من وظيفة سوى النسخ بطريقة تتفق والفلسفة المادية(*). والنموذج الجمالى فى جدل الإنتاج والاستهلاك عند ماركس يتضمن أن الجميل له وظيفة متعالية («مثالية»)(١٠).

وعندما يعود ياوس إلى تعليق ماركس فى «المخطوطات الفلسفية الاقتصادية» لعام ١٨٤٤، المتعلق بقابلية الكائن البشرى للإنتاج وفقًا لقوانين الجمال، يجد أسلحة أوفر لإدانة المثالية:

إذا كان العمل الفنى الجميل يُحدث حاجة جديدة لم تُوجد بعد، فإنه لا يمكن أن يكون نسخة من الأشياء التى لها فى الوقت نفسه وجود مادى سابق، فضلاً عن أن يكون من الممكن أن تستخرج قوانين الجمال مما له وجود مادى سابق. («الحيرة»، ص ٢٠٣).

وفى وسع النقاد الماركسيين أن يهاجموا فى يسر هذه العبارة الأخيرة بالسؤال عن الشئ الذى يشعر ياوس أننا نشتق منه أفكارنا عن الجمال إذا لم يكن هذا الشئ «حاضراً من قبل حضوراً مادياً». ولكن الصعوبة الأساسية لدى ياوس وإيزر كليهما تتمثل فى مفهومهما المسرف فى الآلية للانعكاس على أنه «نسخ» دقيق للحقيقة المادية. ولم يكن حتى أكثر المنظرين الماركسيين انخراطًا فى العَقَدية (الدجماطية) قادرين على مشايعة مشروع كهذا المشروع. وكونه قد نسب هنا إلى مبدأ فى النظرية الماركسية، حتى وإن لم يكن ذلك إلا لأغراض هجومية، يبدو مضللاً على أقل تقدير. فإذا نحن فهمنا الانعكاس الأدبى بطريقة أكثر صقلاً بعض الشئ – لنقل مثلاً بوصفه امتلاكًا للحقيقة أو توسيعًا لنطاقها عن طريق الخيال الفنى – كان من الصعب

(*) المقصود هو المادية الجدلية، حيث المادة سابقة على الوعى ومولدة له. (المترجم).

علينا أن نرى أين تكمن المشكلة.

والواقع أنه من الأيسر تعيين التناقض هنا فى محاولة أصحاب نظرية التلقى الغربيين استبعاد الانعكاس كلية من مشروعهم النظرى.

ذلك بأن الانعكاس، على الرغم من الهجمات التى وجهت إليه عمليًّا من كل الاتجاهات الفلسفية والجمالية فى القرن العشرين، قد أثبت على نحو مذهل قدرته على مقاومة الهجوم. وربما كان أكبر مصدر لقوته هو أن معارضيه مضطرون للتسليم بشئ من الصلاحية له حتى وهم يهاجمونه. ومهما يكن من إقناع فى الحجة التى يقدمها المرء لدحض الانعكاس أو إضعاف الثقة به، فإن الحجة ذاتها لم تكن لتكتسب القوة دون افتراض أن كلماتها وجملها تعكس – بمعنى ما – واقعًا فعليًّا، اى حقيقة ما، يبدو على الأقل أن الكلمات والجمل لا تنتمى إليها. وفى اختصار، تقع الحجج المضادة للانعكاس لا محالة فى التناقض مع نفسها؛ وصياغات ياوس وإيزر غير مستثناة. والواقع أنه من الصعب تصور كيف يمكن للأدب أن يكون بناء من الناحية الاجتماعية، أو كيف يمكن له أن يتيح لنا أن نتصور عالما مختلفا عن عالمنا، إذا ما أُنكرت وظيفة المحاكاة برمتها. وبعبارة أخرى ربما لم تكن نظريات إيزر وياوس فى مأمن من «التناقض» الذى وجداه – على نحو ما يفترضان – فى نظرية التلقى الماركسية.

والنقطة النظرية الرئيسية الأخرى فى استجابة ياوس وإيزر لها دلالات سياسية إضافية، كما أنها تتعلق بـ«الحرية» المتاحة للقارئ فى تشكيل معنى النص. وكلا الأمرين يشير على وجه الخصوص إلى الدلالات الضمنية لمفهوم المعطى السابق للتلقى Rezeptionsvorgabe الذى ورد فى كتاب «المجتمع – الأدب – القراءة» ليشير إلى العناصر «المعطاة» فى نص ما، قبل أن تبدأ عملية التفسير. والمشكلة التى يلاحظها ياوس وإيزر هى أن هذا المصطلح يُستخدم ليحد من إمكانات تفسير عمل بعينه. وهذا معناه أنه يقوم عائقا دون حرية القارئ فى إنتاج المعنى من خلال تفاعله مع النصوص. وعندما تقترن

« المعطيـات الخـاصـة بالتلقى » مع « طرق التلقى الاجـتـمـاعـيـة » geselschaftlische Rezeptionsweisen التى تحدد استجابة القارئ خلال التكيف التاريخى والاجتماعى والأدبى، فإنها تنحو إلى تقييد القارئ فلا تسمح بأى تنوع فى الاستجابة.

من هنا فـإن ياوس وإيزر يذهبـان إلى أن نظرية التلقى فى « ج.أ.د » تذيع نموذجا امتثاليا للقراءة ينفى على نحو مؤثر الدور التحريرى الأصيل للأدب. ولما كانت وظيفة التحرير على المستوى العلاجى فى المخطط العام للقراءة عند إيزر محمولة على قابلية القارئ لأن « يمارس حياة أخرى » فى أثناء عملية القراءة، فإن إيزر يشعر بأن مشروع « ج.أ.د » يعوق – على نقيض مشروعه الخاص – قضية الحرية.

> **من هنا فـإن السـؤال هو: إلى أى مـدى يجب على نظرية فى القراءة تهدف إلى الائتلاف مع النظام – مهما يكن هذا الائتلاف جديرا بالإطراء إذا كان هو الائتلاف الصحيح – أن تتداخل فى هذه العمليات... إن إنتاج «طريقة اشتراكية فى القراءة» يتطلب التمثل الذاتى للمعايير الاجتماعية الصحيحة، حتى تستطيع الذات أن تتكيف مع المجتمع. («فى ضوء النقد»، ص ٣٣٩).**

كذلك يلاحظ ياوس قوة راعية وموجهة خلف نظرية ألمانيا الشرقية، مبرزاً « نوعا من سوء الظن فيما إذا كان القارئ الاشتراكى ناضجا حقا بما يكفى ». وفى رأيه أن دور المعطى السـابق للتلقى Rezeptionsvorgabe هـو فـى أن يستبعد المبهم، وأن يدفع القارئ – من ثم – إلى فهم النص فهما « صحيحا ». ومع أن ناومـان يسـمح فى بعض الأحـيـان بـ« طرق مـختلفة حـقـا » لتحقيق العناصر « المعطاة » من أجل التلقى، فـإن القـارئ لا ينشط إلا إلى الحـد الذى يصل عنده إلى تفسير « اشتراكى » (« الحيرة »، ص ٢٠٣ – ٤).

ولا شك فى أن ياوس وإيزر على حق فى رصدهما اعتماد نموذج « ج.أ.د »

الأكبر على البنيات المتعينة، بل ربما كانا على صواب فى تفسيره (أى هذا النموذج) على أنه علامة على مجتمع هو أقل تسامحا، على الرغم من أن هناك الشئ الكثير الذى يدعو إلى التسليم بصحة ما تذهب إليه ألمانيا الشرقية من أن نظرية التلقى البورجوازية نظرية ديمقراطية زائفة. ولكن فى الوقت الذى تبودلت فيه كل الطعون، ما زالت مشكلة ما يتطلبه النص وما يقدمه القارئ قائمة. وكما رأينا من قبل فى منهج إيزر، وعلى الرغم من الحرية الظاهرية الممنوحة لقارئ « نشط »، تحد التفسيرات الفعلية من إمكانات التحقق العيانى. ويُلمع إيزر كذلك إلى أن هناك طريقة صحيحة لقراءة النص، وأن صحتها تمليها البنيات الماثلة هناك. ولم يكن إيزر أو ياوس أو أى مُنظر ألمانى غربى للتلقى ليرغب فى الاستغناء عن كل القيود المفروضة على إنتاج المعنى من جانب النص. وكون الألمان الشرقيين يدافعون علانية عن مبادئ التعين فى نظريتهم إنما يمثل فرقًا فى الدرجة أكثر منه فى النوع.

والواقع أن التجاء النقاد الشرقيين إلى المعايير الضمنية للقارئ الاشتراكى أو لوجهات النظر المادية فى التاريخ هو - بمعنى ما - ما يخلصهم من المعضلة الأساسية التى يواجهها الغربيون. ذلك بأنه بدون نموذج للمجتمع أو للتاريخ فإن أنصار التلقى غير الماركسيين يحملون مشقة تمهيد الطريق بين النسبية الكاملة والاعتراف غير الممحص بالتراث. والمؤكد أن المشكلة الأساسية التى لاحظناها فى مفهوم ياوس لأفق التوقعات هى أنه ما من سبيل هناك إلى « تشييئه » على أسس اجتماعية أو تاريخية دون أن يتعارض مع المبادئ الملازمة له، القائلة بالنسبية، التى تبناها ياوس من هرمنيوطيقا جادامر. وأى بيان يصدر عن بنية التوقعات فى حقبة ماضية إنما يتضمن أحكاما شكلتها النظرية كما شكلها التراث، بل إن التسليم بالطبيعة النسبية لأى منظور تاريخى يستتبع طرح فروض تتعلق بالعملية التاريخية وبقابليتنا لفهمها. وليست المشكلة هنا حقا فيما إذا كانت التفسيرات الماركسية للماضى أصلح أو أدق من غيرها؛ لكونها تدعى أنها نشأت أساسا عن التفاعل المادى الملموس مع

العالم (أى عن الدربة Praxis)؛ فالمهم أن أية نظرية من جملة نظريات التلقى المختلفة لا يمكن أن يكون لها دور ما لم تتأسس على بعض الفروض التاريخية. وهذه المسألة الدقيقة لم يواجهها حقا لا ياوس ولا إيزر فى ردهما على منتقصيهما فى «ج.أ.د». ومن ثم فإنه على الرغم من أن الجانبين كليهما قد أعلنا ضمنا الهدنة فيما بينهما من صراع فى السنوات الأخيرة، ما زالت المسائل التى شكلت النزاع بمنأى عن الحل.

نظرية التلقى التجريبية

الاستجابات الفعلية للنصوص

إن وقف إطلاق النار فى المناظرة بين الشرق والغرب(*) لم تعن أن منظرى «ج.أ.د» قد كفوا عن أن يشغلوا أنفسهم بمسائل الاستجابة والتأثير، بل الأمر على النقيض؛ فالدراسات المتعلقة بالتلقى – عمليا ونظريا – كانت رائجة فى الشرق رواجها فى الجمهورية الاتحادية. ولم يقتصر الأمر على ما حملته مجلة أبحاث فايمارية من مقالات مهمة تدور حول موضوع نظرية التلقى؛ فإن أحدث مؤلف نظرى صدر لباحثين من «ج.أ.د» فى أكاديمية العلوم ذات المكانة المتميزة يؤيد دمج الجوانب الوظيفية للأدب فى مفهوم «الانعكاس» الذى مازال مقدسا حتى اليوم[1]. وعلى الرغم من الطبيعة العملية لهذا الاندماج القسرى، فإن هذا المسعى يشير على الأقل إلى الجدية التى ظلت تتسم بها معارضة نظرية التلقى فى المعسكر الماركسى.

ولكن فى صحبة هذا الاهتمام بالتلقى كان هناك اهتمام كذلك بتصوير الوضع الاجتماعى للقارئ على نحو أكثر دقة. وقد شغلت واحدة من أوسع الطرائق ذيوعا فى تناول هذه المشكلة دراسات قامت على مادة جمعت من عمليات مسح أو من مصادر إحصائية أخرى. وفى وقت مبكر يرجع إلى عام

(*) أى بين النقاد فى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية فى ذلك الوقت. (المترجم).

١٩٧٠ نشر ديتريش زمر Dietrich Sommer وديتريش ليفلر Dietrich Loeffer مقالا يدرسان فيه مواقف القراء من رواية هرمان كنط Hermann Kant الواسعة الانتشار، المسماة (قاعة الاحتفالات الكبرى Die Aula (١٩٦٥)[٢]. وإذ سلم المؤلفان «بقيام اتفاق ممكن بصفة مبدئية بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات المجتمعية»، فإنهما جمعا مادة تتصل بحاجات الجمهور القارئ، وبرأيه فى شخوص الرواية، وبجوانب الرواية التى كانت لها الأهمية الكبرى لدى القراء. وبعد أن حللا مادتهما، انتهيا على نحو متفائل بعض الشئ إلى أن المجتمع الاشتراكى قد وَحد بين معايير الجودة والتأثير، وألقيا على البحث فى التأثير Wirkungsforschung بمهمة تحديد هذه المعايير. وفى عام ١٩٧٨ أصدر زمر وليفلر دراسة مهمة عن عادات القراءة الاشتراكية. وقد نشرا بالاشتراك مع آخيم فالتر Achim Walter وإيفا ماريا شارف Eva Maria Scharf مؤلفًا يقوم على دراسات تجريبية على نحو موسع، ويقع فى خمسمائة صفحة، وهو مدعم بدليل فى ملحق قوامه اثنا عشر مخططا توضيحيا وثمانية وثلاثون جدولا[٣]. وقد تضمن هذا إحصاءات تتناول كل شئ، بدءاً من المادة التقليدية الخاصة بالمكتبات وباعة الكتب، وانتهاء بآراء القراء فى الوظيفة الاجتماعية للفن.

الاعتراض على النظريات الهرمنيوطيقية

مهما يكن من شئ فإن «ج.أ.د» لم يكن لديها أى احتكار لهذا البحث الموجه توجيها تجريبيا. وقد ظهرت فى الغرب خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، عشرات من الدراسات، كان جمع المادة وتفسيرها فيها، تلك المادة المستمدة فى المعتاد من قُراء الأعمال الأدبية، هما الأداتين الأوليتين اللازمتين للبحث الأدبى. والسبب فى هذا التحول إلى نظرية التلقى التجريبية يبدو مرتبطاً بالقصور الملحوظ فى النظريات المنبعثة من مدرسة كونستانس. وكما رأينا من قبل، كثيرا ما لقى ياوس وإيزر التعنيف لافتقارهما إلى التأسيس

الاجتماعى فيما يتصل بالقارئ. وقد شعر كثيرون بأن القيام بتحليل القارئ «الحقيقى» يعد طريقًا من طرق تدارك هذا الإخفاق. وكان الاستنتاج أن هذا الأمر لو تم لأمكن تحاشى الصور التجريدية عن «القارئ الضمنى» أو «أفق التوقعات».

ومن ثم ففى مسعى من المساعى حاول راينهولد ڤيهوف Reinhold Viehoff أن يقدم إضافة إلى «البحث الحالى فى التلقى»، منطلقا من مطلب ياوس فى «تشييئ» أفق التوقعات(٤). ففى حين يفترض ياوس أن دراسة الأعمال الحالية قد تكون كافية لأداء المهمة، وعلى وجه الخصوص فى حالات دون كيخوت أو چاك القدرى «النموذجية»، يؤثر فيهوف الأسلوب التجريبى فى التناول. ووفقا لهذا أرسلت استطلاعات للرأى إلى ستة ومائة ناقد أدبى فى الجمهورية الاتحادية، تطلب من كل ناقد أن يجيب عن أسئلة تتصل بالأدب «على ما هو عليه» فى ألمانيا، والأدب «كما ينبغى أن يكون». وكان التفاضل الدلالى semantic differential هو الأداة الخاصة التى استخدمها فيهوف فى هذه الدراسة. لقد طرحت على الناقد جملة من الصفات ومقابلاتها المفترضة، مع تدرج من سبع نقاط بين كل صفة ومقابلها. وكان المفروض فيه عندئذ أن يرتب الأدب الحالى والأدب «المثالى» وفقا لهذا التدرج. وعلى سبيل المثال فقد طلب من النقاد أن يصنفوا الأدب وفقًا لنسق تدرجى، من النمط «العقلانى» إلى النمط «الحيوى». وقد أوضحت النتائج المتجمعة أن الأدب الحالى قد بدا «عقلانيا» (بمعدل٢)(*)، فى حين أنه كان ينبغى له على نحو أفضل أن يكون أقرب إلى «الحيوى» (بمعدل ٤,٥)(**). وعن طريق جهاز من التحليلات الإحصائية، ومن خلال تجميع النتائج، حاول فيهوف أن يعين المسافة بين المثالى والواقعى فى أفكار النقاد الأدبية، منتهيا

(*) أى بمعدل نقطتين من سبع نقاط. (المترجم)

(**) أى بمعدل أربع نقاط ونصف نقطة. (المترجم)

بذلك إلى جعل مفهوم « أفق التوقعات » مفهوما موضوعيا. ومهما يكن الأمر فإن فيهوف قد « استكشف » فى أثناء عمله أن التصنيف الذى وضعه يهمل بعدا وراء البعد الجمالى، فى حين أن ما جمع من شواهد يدل على أن هذا البعد يحدد توقعات عدد له خطره من النقاد. وعلى نحو مماثل تفقد المسافة الجمالية التى افترضها ياوس بوصفها معيارا للتقويم - تفقد صلاحيتها وفقا للنتائج المستخلصة من هذه الدراسة، ما دام الأفق قد صور على أنه شديد التميز بالنسبة إلى نمط المقاييس التى يقترحها ياوس.

وقد كان من الممكن بطبيعة الحال توجيه هذين المأخذين، وقد وُجّها فى واقع الأمر، دون الإفادة من التحليل الإحصائى. أما أن تكون معطيات فيهوف مسعفة بأساس أوثق لهذه الاعتراضات فيمكن هنا أن يترك هذا للاختيار المنهجي الذى يؤثره القارئ. ذلك بأن ما يمكن أن يكون أهم، فيما يتصل بالدراسات التجريبية للتلقى، من صحة نقدها لأشكال أخرى مختلفة لنظرية التلقى، هو ما تدعيه لنفسها من منافسة لهذه النظريات الأكثر تعلقا بالتفسير.

والواقع أن نوربرت جريبن **Norbert Groeben**، وهو مناصر لهذا الفرع التجريبى من نظرية التلقى غزير الإنتاج وله نفوذه، قد برهن على أن التغير فى النموذج الذى نادى به ياوس لا يتضمن نقلة من النموذج المتأصل فى النقد الجديد أو فى الشكلانية إلى نظريات التلقى الوظيفية والتأثيرية، بل الأحرى أنه تحول عن كل المشاريع التفسيرية (الهرمنيوطيقية) إلى البحث القائم على التجريب. واعتمادا على نظرية التزييف **folsification** عند كارل پپر **Karl Popper** والفلسفة التحليلية عند فرنر شتِجْميلر **Werner Stegmüller** ونظريات تصنيع النص **Vertextung** أو **textverabeitung** التى طورها جيتس فينولد وز.ى. شمت **S.J.Schmidt** يؤيد جريبن توجيه الدراسة الأدبية وجهة جديدة، وفقا للمناهج الشائعة من قبل فى العلوم الطبيعية والاجتماعية.

ويؤكد جريبن أن القصور الأساسى فى المحاولات التفسيرية السابقة يتمثل فى إخفاقها فى التمييز على نحو صارم بين الذات والموضوع؛ فالقارئ أو المتلقى، الذى كان ينبغى أن يكون موضوع البحث الأدبى، قد حدث الخلط بينه وبين الباحث أو المفسر. ولما كانت عملية الاتصال التامة (المرسل - الرسالة - القارئ) هى الموضوع الحقيقى للدراسة الأدبية، فإن تفسير النص ينتهى إلى الخلط بين المفسر ومتلقى الرسالة. وعلى النقيض من هذا يطالب جريبن بأن الاثنين ينبغى الفصل بينهما فصلا صارما؛ فالتفسير يقع فى ميدان الباحث العلمى، الذى يشرح عملية فهم النص عن طريق جمع المادة من استجابات المتلقين العيانية. وعلى هذا فالمتلقى يؤدى وظيفته فى هذه العملية بوصفه الأداة الوسيطة فحسب، التى من خلالها يستطيع الباحث أن يلاحظ بصورة موضوعية العيانات الفردية، وأن يصل إلى نظريات صحيحة على المستوى الذاتى المشترك. أما علم التفسير (الهرمنيوطيقا)، الذى يبدو أن جريبن يقصد به كل نظرية أدبية سابقة، فإنه اختزل إلى وظيفة تعليمية. ومن الممكن إخضاع الفروض التفسيرية غير التجريبية لعملية اختبار قائمة على التجريب لإثبات صلاحيتها الممكنة. فإذا لم يثبت زيف أحد الفروض عن طريق إجراء منهجى وموجه بكل عناية، فإنه يمكن عندئذ أن يعد تقريرا صالحا. وقد اشتملت التقنيات التى يذكرها جريبن لتوجيه هذه التجارب على كثير من الوسائل القياسية التى طورها علماء النفس وعلماء الاجتماع؛ منها التفاضل الدلالى، والتداعى الحر، وسبر أغوار النفس، وطريقة الترتيب الحر للبطاقات.

وفى المخطط الإيضاحى الآتى (ص ٢٣٥) تلخيص واف لمشروع جريبن للبحث التجريبى[٥]؛ وفيه يعرض الباحث لأى مشكلة، مستخدما مصطلحات من لغة الحياة اليومية، ثم يعاد عندئذ تشكيلها على أساس الإطار النظرى لفرع المعرفة المختص، وهو فى حالتنا الدراسات الأدبية. وفى هذه

المرحلة يمكن تقديم فرض تعاد صياغته كذلك بوصفه فرضا نافعا يخضع لاختبارات فى ضوء الواقع، تتم فى المعتاد عن طريق عملية التجريب المتضمنة لتقنية من التقنيات المذكورة آنفا. وعلى نحو مواز لعملية إعادة الصياغة هذه تترجم التصورات النظرية إلى نموذج فعال يضم العناصر المتغيرة المشروطة والمستقلة. ويستطيع الباحثون عن طريق ضبط العناصر المتغيرة أن يلاحظوا التغيرات ويجمعوا المعلومات. وبعد تقديم المعلومات وتحديد أهميتها يمكن استخدام النتائج لبيان صلاحية الفرض النظرى الأصلى أو زيفه. والمقصود بهذا الإجراء عند جريبن هو ضمان تحقيق أكثر النتائج المحتملة موضوعية. وعن طريق التطوير الدائم للفروض واختبارها بهذه الطريقة يستطيع الباحثون أن يجمعوا المعرفة المتعلقة بالأدب بوصفه عملية اتصال وأن يصقلوها.

أسلوب المسح التجريبى

ويمكن أن تصلح إحدى دراسات جريبن الباكرة لتصوير كيفية القيام بهذه الدراسات التجريبية[٦]. ومشكلة «كل يوم» التى اتخذت هنا نقطة انطلاق كانت تتعلق بقابلية الشعر الغنائى الحديث للتوصيل. وعندما راجع جريبن الأدب فى صورته المعتمدة لهذا الشأن، وجد الميل إلى تصنيف الشعر الحديث على أنه ضرب من السحر أو المناجاة، بمقارنته بأشكال الشعر الأسبق. ولاختبار صحة هذه الملاحظة العامة أعاد جريبن صياغة هذه الملاحظة فى الفرض النظرى الآتى: «إن قابلية الشعر الغنائى الحديث للتوصيل، بما يتميز به من الناحية البنائية الجمالية، هى أقل من قابلية الشعر الغنائى المنسوب إلى ميدان الجماليات التقليدية» (ص ٨٦). ولكن للمضى فى العمل تجريبيا بهذا الفرض لابد من تحوله إلى صورة مهيأة للعمل؛ وبعبارة أخرى، لابد من تحويله إلى فرض تجريبى يمكن اختباره. ولتحقيق هذه الغاية ربط جريبن بين قابلية النص للتوصيل و«قيمة الإطناب» فيه. ويفترض جريبن أن قابلية التوصيل تزداد مع الإطناب، ما دام هذا المصطلح الأخير يدل ضمنا على تحقيق التوقعات

أو غياب المفاجآت. ويمكن قياس الإطناب عن طريق تحديد نسبة العلامات التى حدَس أفراد التجربة معناها حدْسا صحيحا. وهكذا يمكن فهم قابلية التوصيل على أنها وظيفة لقابلية العلامات للتنبؤ بمعناها. فإذا وجدنا نقصا فى قابلية التنبؤ لدى القراء فى استجابتهم للشعر الحديث، فإننا نستطيع عندئذ أن نعد هذا الشعر أقل توصيلا.

ومن أجل اختبار الفرض الملائم للعمل صنعت التجربة الآتية: اختيرت بطريقة عشوائية من مجموعات الشعر الغنائى سبع عشرة قصيدة من حقب مختلفة خلال المائتين والخمسين عاما الماضية، ووزعت على سبعة عشر شخصا، كلهم من طلبة السنة النهائية فى المدارس العليا، وطلب إليهم أن يحدسوا بشكل منتظم معنى كل علامة، أى كل حرف وكل علامة ترقيم، فى الأسطر الستة إلى التسعة الأولى من كل قصيدة. وبعد أن دوّن أبطأ الطلبة حدسه لعلامة معينة، كُتبت الإجابة الصحيحة على السبورة، واستأنف الطلبة حدس معانى العلامة التالية. وقد أبرزت نتائج هذه التجربة متوسط إطناب يقترب من ٦١٪ فى الشعر الكلاسيكى، ولا يجاوز ٥٣٪ فى الشعر الحديث. ومن ثم كانت النتيجة التى انتهى إليها جريبن كالآتى: إن الشعر الغنائى الحديث يبدو بوضوح أقل قابلية للتوصيل فى استقبال القارئ من الشعر الواقع فى منطقة الجماليات الكلاسيكية (ص ٩١). وهكذا أثبتت المعلومات المعطاة صحة الأهمية المفترضة ابتداء لقابلية التوصيل فى الشعر الحديث:

لقد أغلقت الدائرة؛ فالنتائج قد سوغت كُلاً من شكل السؤال وأسلوب المعالجة التى تم بها الحصول على هذه النتائج. وقد تبين أن قابلية التوصيل مقولة أساسية فى بناء الشعر الحديث؛ فدرجة الوضوح المحدودة فيه تفضى إلى غلبة التحقيق العيانى الذاتى الذى ينبغى أن يعاد البحث فيه بطريقة تجريبية من أجل تحديد كل عمل بعينه، وكل نمط من الشعر على السواء. (ص١٠٢)

وبهذا المثال لابد أن يكون قد أصبح من السهل معاينة أن مناهج البحث

التجريبى إما أنها بعيدة عن المستوى «العلمى» الذى تطمح إليه، وإما أن المستويات «العلمية» أكثر مرونة إلى حد بعيد مما نفترضه فى المعتاد. إن أول مشكلة لدى جريبن تنشأ عندما يحاول ترجمة قابلية التوصيل إلى عناصر قابلة للقياس. ذلك بأن الاتصال ليس عملية بسيطة؛ فهو يحدث فى مستويات كثيرة وبوسائل مختلفة. وافتراض أن الإطناب، على نحو ما عرف هنا، هو مقياس دقيق للاتصال، خصوصا عند تناول النصوص الأدبية، ليس فرضا مأمونا. ولكن ربما كان أكثر إزعاجا من هذا الطريقة التى استخلصت بها النتائج؛ فمن السهل الجدال فى أن التجربة قد حققت ما هو أكثر قليلا من كون الشعر الأحدث يختلف عن الشعر الأقدم. لقد اندمجت معايير الشعر الكلاسيكى شيئا فشيئا فى نسيج اللغة نفسها. أضف إلى هذا أنه قد جرى العرف على تعريف الشعر فى ضوء معايير القانون الكلاسيكى. ومن هنا فإن قابلية التنبؤ الكبرى فى العلامات المفردة فى شعر القرن الثامن عشر يمكن بحق أن تكون نتيجة لمعايير اللغة والمعجم الشعرى اللذين صارا مستوعبين ومشتركين اجتماعيًّا، وليست بالضرورة نتيجة لفارق فى قابيلة التوصيل. ولابد للمرء لكى يجرى اختبارا من أجل معرفة الزيادة النسبية أو النقص النسبى فى قابلية التوصيل من أن يتأكد على الأقل من كيفية تحقق الشعر الكلاسيكى فى ضوء معياره الخاص؛ بمعنى أن المرء قد يلزمه أن يقوم بنوع ما من التجربة بطريقة موازية لاختبار استجابة قراء القرن الثامن عشر فيما يتعلق بالإطناب. وعلى الرغم من الواجهة العلمية لتجربة جريبن فإنها تثير الأسئلة فى الوقت الذى تدعى فيه أنها تجيب عنها؛ كما أن المؤكد أنها لا تحقق «فى وضوح» أى شئ يتعلق بقابلية التوصيل.

ومهما يكن فإن المأخذ الأعم على إجراء جريبن هو أن معظم المسائل التى لها أهميتها فى الدراسة الأدبية لا يمكن اختبارها بالمناهج التجريبية - أو لنقل إنه إذا كان من الممكن «اختبارها» فلابد أن يكون طلاب الأدب المتذوقون قد

لاحظوها من قبل دون تفصيل إحصائى. ودراسة جريبن هى من هذا النوع. حتى لو أننا افترضنا أن قابلية التوصيل ترتبط حقًّا بالإطناب، وأن الإجراء المستخدم ملائم لمهمته، فإن ما تصنعه التجربة لا يزيد على تأكيد صحة الرأى الشائع لدى معظم العارفين بالشعر الغنائى الحديث؛ وإنفاق هذا القدر الهائل من الزمن والجهد لإثبات ما هو واضح يبدو مضيعة فادحة للطاقة والموارد.

ولسوء الحظ لا تعدو دراسات التلقى التجريبية كثيرا أن تكون تنويعا على هذا الموضوع الملتبس. فعلى الرغم من ظهور جملة متنوعة من التقنيات وقدر كبير من الخبرة الإحصائية، لا يضيف معظمها شيئًا لفهم العمل الأدبى، ويضيف الشئ اليسير إلى المعرفة المتصلة بقراء هذه الأعمال. ويمكن لبعض الأمثلة الدالة أن يشرح السبب فى أن الأمر صار على هذا النحو. وربما كانت تجربة هاينز هلمان Heinz Hillmann، التى ورد وصفها فى مقاله «التلقى – تجريبيًّا» – ربما كانت غاية فى التميز لأنها لقيت صدى لها عند ياوس نفسه. ويختلف إجراؤه التجريبى عن إجراء جريبن بصفة مبدئية فى انفتاحه على استجابات القارئ. وقد قدم النص الآتى إلى ثلاثمائة شخص لقراءته:

اللقاء:

إن رجلا لم يكن قد رأى السيد ك منذ زمن بعيد فحياه بقوله: «إنك لم تتغير قيد أنملة». قال السيد ك «أوه!»، وشحب وجهه.

ولم يكن القراء قد أخبروا بأن النص من حكايات كوينر لبريخت، كما لم تقدم إليهم أية معلومة إضافية. وقد طلب إليهم ببساطة أن يكتبوا عن النص. وكانت النتائج جملة متنوعة من الاستجابات «الإبداعية»، التى ملأ فيها القراء «الفراغات» وفقًا لمعاييرهم الشخصية، أى أن معظم القراء فسروا النص بالرجوع إلى موقفهم الخاص فى الحياة، أو كما كتب هيلمان يقول «إن الإجابات تبين بوضوح كيف يعتمد التحقيق الفعلى على نطاق واسع – إن لم

يكن بصورة تامة - على الفئة الاجتماعية وعلى التنشئة الاجتماعية فى المدرسة على وجه الخصوص». (ص ٤٤٠)

ولكن المرء عندما يقرأ هذه الدراسة وبعضا من عينة «التفسيرات»، يحتمل أن يشعر بأن هذا النوع من النتيجة ليس مفاجئًا. والواقع أن هيلمان يبدو أنه - مثله مثل جرين - قد أنفق قدرا كبيرا من الوقت لكى يؤكد ما هو مبتذل، إذا ما تراءى لنا أن نسلم بأن هذه الاستجابات العفوية تقيم شاهدا على شئ له أهميته. وأسوأ من هذا أن هذه الدراسة لا تبرز لنا أقل القليل فحسب فيما يتعلق بعلاقة القارئ بالنص بما هو نص أدبى، ولكنها كذلك لا تشرع حقًّا فى التوافق مع تحيزات القراء الظاهرة. وفى إيجاز، لا تؤكد لنا هذه الدراسة إلا أن المرء يستطيع أن يخرج بقدر هائل من الاستجابات لنص بعينه، هى استجابات فهمت فهمًا رديئًا، وغالبًا ما تكون ساذجة على نحو لا يقبله العقل؛ وذلك عندما ينزع النص من سياقه ويستخدم على أنه مجرد مثير لاستجابات ذاتية تلتمس بصورة مبهمة.

ولم يكن ڤرنر فاولشتش Werner Faulstich أفضل فى مساعيه إلا بقدر، وذلك باستخدامه أسلوب المسح أداة للبحث التجريبى. فهو فى اثنتين من الدراسات الخمس التى ضمها كتابه ميادين تحليل التلقى (١٩٧٧) Domänen der Rezeptionsanalyse قد وضع استبيانات تفصيلية وأرسلها إلى أساتذة الأدب الإنجليزى والمحامين على وجه الخصوص[٨]. والواقع أن المسح الأول قد اشتمل على أسئلة تتعلق بالاهتمامات الفردية، والعادات المؤثرة، والمواقف تجاه النظام، كما اشتملت على السواء، على مطالب تتعلق بالمعلومات الشخصية. أما المسح الثانى فقد تناول بصفة مبدئية عادات القراء لدى من يعدهم فاولشتش طائفة متجانسة نسبيا من المحترفين. والفرض المساعد فى هذه الدراسة الأخيرة يقدم مثالا آخر من التقنيات التجريبية المستخدمة لتأكيد ما سبق توقعه:

إن الفرض الأساسى فى إعداد الاستبيان هو أن القارئ ليس ببساطة حراً فى اختيار مادة قراءته، ولكن الأحرى أن اختياراته تحددها حاجاته، التى تعتمد على نطاق واسع هى كذلك على تجارب التنشئة الاجتماعية، الابتدائية والثانوية. (ص ٧٠).

والسؤال الوحيد الذى قد يكون لدى معظم الناس متعلقا بهذا الفرض هو: لماذا يحتاج الفرض إلى إثبات. ومع ذلك فإن منهج الإثبات أكثر عرضة للمساءلة من الفرض. فالتقنيات المستخدمة لقياس هذه العوامل، كالحاجات أو التنشئة الاجتماعية، تتشابك فى الغالب مع عادات القراءة إلى حد أن المرء يتشكك فى أن النتيجة المستخلصة كانت متضمنة فى صيغة الأسئلة. وكما هو الحال فى كثير من الدراسات التجريبية، تبدو الأداة معدة لإثارة الاستجابة المناسبة.

وربما كانت مناورة التقنيات الإحصائية هذه أوضح ما تكون فى النتيجة المستخلصة من المسح التجريبى الأول، الذى يؤكد ظاهريًّا الحاجة إلى توجيه الدراسات التجريبية للدراسة الأدبية. وهنا يلاحظ فاولشتش أولا الافتقار إلى التآلف فى فهم مدرسى الإنجليزية لذواتهم بوصفهم أساتذة أدب. وهو يعتقد أن المشكلة تتمثل فى أنهم – وفقًا للمعلومات المتجمعة – يعزون إلى علم الأدب Literaturwissenschaft الدور نفسه الذى يعزونه إلى النقد الادبى Literaturkritik لكن «واقع الأمر أن مطالب التخصص فى الدراسة الأدبية ووظائفه تختلف عن النقد الأدبى، فلابد من الفصل بينهما فى وضوح» (ص٦٦). وطبيعى أن الطريق إلى تحقيق هذا هو تحديد هوية النقد الأدبى بوصفه نشاطا يعمل على أساس تفسيرى (هرمنيوطيقى)، فى حين أن الدراسة الأدبية تحلل «موضوعيا» عملية التفسير ذاتها. ومن ثم فإن «الاستعانة بالتجريبية لا مفر منها»(ص ٦٧). وهكذا لم يحاول منهج فاولشتش «الموضوعى» استكشاف سوءات زملائه فحسب، بل تقدم كذلك

بوصفه علاجا عاما لكل جوانب القصور لديهم.

والدراسة التى تبلغ فى طولها حجم الكتاب حول قصيدة غنائية مفردة لبول سيلان Paul Celan تمثل خير تمثيل الإسراف الإحصائى الشديد الذى يميز قدرا كبيرا من الدراسات التجريبية. وفى كتاب النص والتلقى Text und Rezeption (١٩٧٣). قدم فريق مكون من ستة باحثين تحليلا مستفيضا لإجابات عن استبيان يدور حول قصيدة «شموس الخيوط (*) Fakensonnen (٩):

شموس الخيوط

فوق البرية السوداء الرمادية

شجرة

فكرة أعلى

تتالف مع ذروة النور: فهناك

ما تزال اغنيات من حقها ان تؤدى فى الجانب الآخر

من البشرية(١٠)

FADENSONNEN

Über der grauschwarzen Odnis

Ein Baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton:es sind

noch Lieder zu singin jenseits

(*) هى القصيدة التى سبقت الإشارة إليها (المترجم)

der Menschen.

وقد اختيرت العناصر التى أجريت عليها هذه التجربة من الطلبة فى المدارس الابتدائية المختلفة، والمدارس العليا (متضمنة المدارس المسائية)، ومن الفصول الجامعية. وقد تراوحت اعمار المشتركين فيها بين ١٤ سنة و ٧٤ سنة، وإن كانت الأغلبية قد تراوحت بين ١٧ و ٢٤. وقد طلب إليهم الإجابة عن استبيان طويل بعض الشيء، ضم جملة متنوعة من التقنيات التجريبية. وقد ضم المسح التجريبى – من جهة – أسئلة موحدة يجاب عنها بنعم أو لا، وأسئلة تطرح اختيارات متعددة. ومن جهة أخرى صيغت عدة أسئلة وفقًا لمبدأى التداعى الحر والتفاضل الدلالى.

وقد عرضت هذه التجربة أساسا – على نقيض الدراسات التى سبق فحصها – للاستجابات الخاصة بالقصيدة؛ فقد كان التركيز على تداعيات القراء المتصلة بالكلمات الصعبة والأساسية، مثل Fadensonnen أو Lichtton. وفى الوقت نفسه أدخل نوع بعينه من « المعالجة » التربوية فى سياق المسح التجريبى. ولما كان القارئ قد بدأ بالأسئلة العامة، الخاصة ببنية النص ومعناه، فإنه كان مضطرا بعد ذلك لمواجهة عناصر التصوير المفردة من خلال التفاضل الدلالى والتداعى الحر، قبل أن يعود مرة أخرى للإجابة عن أسئلة خاصة بالقصيدة فى مجملها. ويبدو أن معظم القراء قد توصلوا حقًّا بهذا الإجراء إلى فهم أفضل للمقصود من القصيدة. وعلى هذا فإن الباحثين لم يتعلموا فى هذه الدراسة شيئا عن استجابات القراء فحسب، بل اكتسب القراء كذلك بصرا بالعمل الأدبى.

ولكن الأمر ما زال قابلا للجدال، فيما إذا كانت هذه المكاسب التربوية تستحق هذا الجهد الإحصائى الواسع النطاق؛ فمن الممكن تدريب الأفراد على قراءة الشعر مع قدر أكبر من اليقظة إلى التفصيل وقدر أكبر من الحساسية للفروق الدقيقة على نحو أكثر فاعلية عن طريق تقنيات تربوية أخرى. ونتائج

هذا المسح، التى شغلت مناقشتها ١٥٠ صفحة تشمل النص والجداول البيانية والمعلومات المعطاة، لا تحمل من القيمة التربوية أو التفسيرية (الهرمنيوطيقية) إلا اليسير لتبرير هذا الصنيع. ولا شك فى أن مقالا يكتبه ناقد ذواقة قد يقول لنا عن قصيدة سيلان أكثر مما تقوله كومة الإحصاءات التى تضطر المرء إلى الحرث فيها. وعلى هذا فإن المرء عندما يفرغ من قراءة هذه الدراسة يجد نفسه مرة أخرى وقد خلى بينه وبين الأسئلة الرئيسية الخاصة بالمناهج « التجريبية » : هل تحقق هذه التقنيات حقًّا ما انتدبت نفسها لبيانه؟ بل إذا هى كانت تقدم حقا الشاهد على الفروض، ألم يكن من الممكن الحصول على النتائج نفسها بوسائل أخرى أكثر بساطة، وعلى الدرجة نفسها من الإقناع؟

فائدة الاتجاه التجريبى ومساوئه

ونتيجة للقيمة المحدودة لمعظم أبحاث التلقى التجريبية السابقة، كان الاتصال بين منظرى التلقى « التفسيريين » والتجريبيين نادراً للغاية؛ فلم تحاول أية « مدرسة » للبحث من المدرستين أن تدخل الأخرى معها فى مجادلة أو محاورة، كما أن أية منهما لم تلتفت إلى أحدث الأعمال الصادرة عن المعسكر الآخر. وإذا كان هناك ما يجمع بين الطرفين، فهو فى الغالب أن المعتقدات التى تدعم الفرع المناوئ فى نظرية التلقى زائفة إلى الحد الذى يكون من المحال معه قيام علاقة منتجة. فالمدرسة التجريبية – على نحو ما رأينا – لاتعزو إلى نظريتها التفسيرية إلا قيمة تعليمية، فى حين أن ياوس وآخرين معه ربما بدا لهم المنهج التجريبى دون شك على أنه أثر ضئيل لنزعة متعالمة تقادم عهدها. ومع ذلك فإن الأرض المشتركة بينهما تستحق أن تستكشف. فعلى الرغم من أن نتائج التجريبية حتى الآن كثيرا ما كانت مضجرة، ومخيبة للآمال، لن تكون فى ذاتها كلية خارج نطاق مشروعات البحث فى المستقبل. والواقع أننا إذا كنا نفهم التجريبية على أنها فى أساسها

نظرية معرفية (إبستمولوجية) تحدد تحصيلنا للمعرفة على أساس التجربة أو الانطباعات الحسية، فإنه من الصعب عندئذ أن نرى على أى نحو يمكننا تجنب شئ من اللجوء إليها. ذلك بأن عملية القراءة نفسها لأحد النصوص تستتبع شحنا حسيًا من نوع ما. وليست نقطة الانطلاق الفلسفية هى ما يستحق الشك إلى أقصى حد، ولكنه سوء استخدامها عندما تتحول إلى منهج عقدى جامد (دجماطيقى) يدعى أنه الطريق الوحيد إلى الحقيقة.

وهكذا فإن المشكلة فى كل ما مر بنا حتى الآن تحت اسم نظرية التلقى التجريبية لا يتعلق كثيرا بالتجريبية، التى لا يمكن تجنبها، بقدر ما يتعلق بالنزعة العلمية الساذجة، التى لم تضف شيئًا إلى النظرية والممارسة الأدبيتين سوى أكوام من الصفحات المطبوعة. وإذا كان للبحث التجريبى أن يؤدى فى المستقبل دورا مفيدا فى المشاريع النقدية الأوسع نطاقا، المتعلقة بالاستجابة والتأثير، فسوف يكون من واجبه القيام بوظيفة تكون – وقد كانت – إنجازا مفيدا لاستكشاف ديناميات النص وسوسيولوجيا القارئ. والنظر إلى تركيب الجماعات القارئة المختلفة وعاداتها يمكن أن يمدنا بالمعلومات التى تعين على توضيح العملية الأدبية فى جملتها، بل إن المناهج التجريبية يمكن – عندما تستخدم بأقصى درجات الحرص – أن تقدم استبصارات بالطريقة التى تحدث بها القراءة – وهو موضوع ليس معروفًا عنه سوى أقل القليل. وإذ تمضى نظرية التلقى التجريبية فى طريقها الراهن فإنها تتجه بذلك نحو البقاء فرعا من النشاط الأدبى معزولا وسخيفا. ومن جهة أخرى فإن الدراسات التجريبية، حين تتخلص من أفكارها المطلقة عن الموضوعية، وتطبق بطريقة متزنة، يمكن أن تصبح نعمة أحرى منها لعنة بالنسبة إلى فهمنا للنص الأدبى ولتلقيه.



الفصل الخامس
مشكلات ومنظورات

ربما كانت شعبية البحث التجريبي في دراسات التلقي منذ منتصف السبعينيات عَرَضا على أزمة أعم في نظرية التلقي. ولما كانت الدراسات التجريبية قائمة على مناهج الاختبار في العلوم الطبيعية، فإنها مثلت حتى الآن تراجعا عن نقطة الانطلاق التفسيرية (الهرمنيوطيقية) والظواهرية، أو أدركت أن مهمتها هي مجرد تقديم المعلومات والنتائج من أجل تحقيق نماذج من الأدب أكثر شمولا. وعلى كل فإنها لم تستطع بحال من الأحوال أن تحقق خطوات متقدمة على نظرية مدرسة كونستانس الأدبية. ومع ذلك كان أبرز المدافعين عن المناهج غير التجريبية على الجبهة التظرية غير منتجين بالقدر نفسه خلال السنوات القليلة الماضية. وقد ظهر آخر الأعمال الأساسية لشتيرله وإيزر في عام ١٩٧٥ وعام ١٩٧٦ على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن طبعة مراجعة وموسعة من كتاب ياوس «التجربة الجمالية» قد نشرت مؤخرا في ألمانيا فلا يلوح أنها أحدثت أى تقدم نظرى مهم(١).

على أن الركود في نظرية التلقي ليس بالضرورة علامة على الإفلاس الفكرى؛ فمن الممكن كذلك أن يعد دليلا على خصب النشاط التأملى، ما دام أنصار القضية قد سكنوا إلى مناطق من البحث هى أكثر تفصيلاً ومحددة تحديداً جيداً. وفى وسع المرء - إذا هو استخدم مصطلحات نموذج كون - أن يرى فى السنوات الخمس إلى العشر الماضية حقبة من «العلم العام» لم تشهد أى «ثورات» مهمة تزعج النموذج السائد.

ومع ذلك يمكن للمرء أن يعد ندرة التنظير الجديد نتيجة للطرق المسدودة المختلفة، التى تم الوصول إليها عندما قُوّمت الفروض الأصلية المتعلقة بنظرية

التلقى تقويما منطقيا. ولا شك فى أن نظرية التلقى كان لها تأثير هائل على الطريقة التى توجه بها الدراسات الأدبية فى الوقت الحاضر، ولكن الطرق التى استكشفتها لم تثبت دائما أنها منفتحة ومثمرة كما كان المتوقع أصلا. وكثيرا ما انتهت الرحلة إلى منعطفات ونهايات مسدودة وطرق ملتفة. وهذه الأمور تتضح عندما تواجه نظرية التلقى جملة الآراء المختلفة، المرتبطة بالبنيوية، أو بما بعد البنيوية، أو بالاتجاهات «الطليعية» الأخرى فى فرنسا والولايات المتحدة. ذلك بأننا نواجه بالمثل فى هذه النظريات كثيراً من الخطابات التى تعارض الطريقة السائدة للتفكير فى الأدب - وذلك بطريقة أكثر نزوعا إلى التغيير، إن لم تكن دائماً أكثر جدوى. ولهذا فإنه فى ختام هذه المقدمة لنظرية التلقى ربما كان الأنسب هنا تقديم دراسة موجزة لأربعة مجالات (النص، والقارئ، والتفسير، وتاريخ الأدب) تتضح فيها غاية الاتضاح شعب هذا التوجه الجديد فى الدراسة بقدر ما تتضح حدوده، والإلماع بهذا الصنيع إلى بعض الفروق بين نظرية التلقى والتيارات الأخرى فى النقد المعاصر.

ثبات النص

ولنبدأ بنظرية النص الأدبى التى تبدو بسيطة. فقبل ظهور نظرية التلقى كان للنص، الذى فهم فى المعتاد على أنه عمل فنى كلامى أو عمل فنى أدبى، السيادة العليا. ولما كانت الدراسة الألمانية فى عقب الحرب قد تأثرت «بالنقد الجديد» الأنجلو - أمريكى، كما كانت تقترب من تراثها الوطنى فى التحليل الأسلوبى، فإنها وجهت الاهتمام إلى القراءة الحميمة أو شرح النصوص. وقد هونت نظرية التلقى من شأن هذه الممارسة التفسيرية، من خلال نظرتها إلى النص على أنه دالة(*) فى قراءته وفى تلقيه. وقد حل محل العمل الفنى الموضوعى الأبدى ذى البنية المتفردة والمعنى النهائى المفرد، جملة

(*) الدالة هنا بالمعنى الرياضى، ولا علاقة لها بالدلالة (المترجم).

متنوعة من النماذج، يكون فيها جوهر العمل كشفا لتاريخ لا يكتمل مطلقا، فى الوقت الذى يتشكل فيه معناه عن طريق التفاعل بين النص والقارئ.

وعلى سبيل المثال فمن منظور جماليات التلقى عند ياوس لا ينفصل النص الذى نقرؤه قط عن تاريخ تلقيه، والأفق الذى ظهر فيه أول ما ظهر يختلف عن أفقنا، ويشكل فى الوقت نفسه جانبا من أفقنا، من حيث إنه بعيد عن الأفق الراهن وإن كان مُشَكِّلا له. والنص بوصفه وسيطا بين الآفاق هو بالتبعية سلعة غير مستقرة؛ فكما أن أفقنا الراهن يتغير، فإن طبيعة التداخل بين الآفاق تتغير كذلك. ومن ثم فإن فهم النص، الذى صار ممكنا عن طريق هذا التداخل، يصبح دالة فى التاريخ. وفى إيجاز نقول إن النص أحرى أن يُفهم فى صيرورته من أن يُفهم بوصفه كينونة ثابتة.

ويقدم إيزر جملة مختلفة من الاعتبارات التى تزعزع حقا ما فى وجهة النظر التقليدية المتعلقة بالنص من استقرار؛ فعنده أن العمل الفنى يتشكل عن طريق فعل القراءة وفى أثنائه؛ وجوهر العمل الأدبى ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ. وفى أثناء هذه العملية يناط بالقارئ القيام بمهمة إنشاء عمل فنى متفرد لم يكن قد تشكل بعد، وتمييز أشكال المعنى التى تتولد عن هذه الإنشاءات. وتمثل فاعلية القارئ فى توليد معنى النص، وليس الرسالة المزعومة الكامنة فيه - تمثل بؤرة اهتمامات إيزر. ومن هنا يكشف ياوس وإيزر كلاهما - من منظورات مختلفة - عن البنية التصورية الأقدم للنص، وكيف أنها الأساس الثابت للتفسير وللتاريخ الأدبى. وفى نظرية التلقى لا يعيش النص، بعد أن زُحزح عن مركز الدراسة الأدبية، إلا من خلال القارئ ومن خلال تاريخ اشتغال القارئ به.

ومع ذلك ففى وسع المرء أن يزعم أن الزحزحة التى يدافع عنها ياوس وإيزر

لا تمثل إلا انتقالا ظاهريا للبؤرة التفسيرية. وعلى الرغم مما في عبارة « حقوق القراء » من خطابية، فإن النص، بوصفه بنية ثابتة ومتعينة، كثيرا ما يحاول التطفل على نظرية التلقي في صميم صميمها. واعتماد ياوس على أفق التوقعات، أو محاولته وصف العمل على أساس من اللسانيات النصية، هما حالتان سبق لنا أن كشفنا فيهما عن عودة ماكرة إلى طرح التعين النصي. فنحن لكي نعيد بناء الآفاق الأدبية الماضية، ينبغي لنا أن نفترض ثبات النصوص التي تشكل هذه الآفاق. وعلى نحو مماثل تستدعي الإشارات اللغوية التي يدركها ياوس في النصوص نموذج التفسير الأقدم، الذي يصف فيه معلق يفترض فيه الحياد العملَ الأدبي بأنه بنية ثابتة. ويمكن النظر كذلك إلى مناقشة إيزر للتعين النصي، التي تمت بالمثل مراجعتها في الفصل الثالث، على أنها مناورة تمنح النص ثباتا جديدا؛ بل إن العمل الفني إذا ما أُسبغت عليه صفة الإبهام، فإن البنية الأساسية التي تعين على القراءات المتنوعة تظل في نظريته ثابتة.

وفي مستوى ما يستدعي إيزر وياوس كلاهما، كما هو شأن مُنَظِّرين آخرين للتلقي، نصا محددا (أو نصا فرعيا) للحيلولة دون ما يهدد بأن يكون استجابة ذاتية واعتباطية إجمالا من القارئ. وفي حدود الإطار التقليدي ليس هناك ما يمنع من افتراض أن النص متعين، ومع ذلك فوفقًا للنموذج المؤسس على التلقي أو التأثير يثير النص المتعين مشكلتين.

الأولى، أنه من المحتمل أن يقوّض طرافة الدراسة وتماسكها. ذلك بأننا إذا استعنا بصفة أساسية بملامح نص يمكن معرفته، فما أيسر أن يساورنا الشك عندئذ في أن نظرية التلقي لم تغير كثيرا إلا مفردات اللغة النقدية، وليس الطريقة التي نحلل بها الأدب؛ فبدلا من عبارة « روح العصر » نجد « الأفق »؛ وفي موضع الغموض والمفارقة في النص نقرأ عن « الفجوات » « ومواطن الإبهام ». حتى لو سلمنا بنقلة جزئية للبؤرة، فإن مشكلة تثبيت القدر المتعين

من النص تظل مع ذلك قائمة. وإذا كان جوهر النص فى صيرورته، فكيف يتسنى لنا وصفه إلا بطريقة مؤقتة، مستخدمين فى هذا «الإشارات»؟ وما الذى يأذن لنا بأن نسمح بالتنوع فيما يتصوره القارئ، فى حين أننا فى الوقت نفسه ننكره فى العناصر التى تنتمى – وفقا للدارس الأدبى – إلى البنية المسعفة التى يمكن التثبت منها على نحو ذاتى مشترك؟ ويبدو أن منظرى التلقى حين سلبوا النص استقراره، وقدموا خلسة جوانب التعين النصى، قد وضعوا أنفسهم فى مأزق نظرى. ولو أنهم كانوا مع «التلقى» أو «التأثير» على استقامة واحدة لكان ينبغى ألا تتاح لهم الأدوات التى يمكنهم الإفادة منها فى التحليل النصى. وإذا هم كانوا مع ذلك قد استخدموا هذه الأدوات، فمن الممكن اتهامهم بأن ما صنعوه هو مجرد زحزحة التعين من مستوى نصى إلى مستوى آخر.

النص المختفى: ستانلى فش

من الممكن بطبيعة الحال اتخاذ موقف «مضاد للنص» على طول المدى، ولكن هذا الفرض النظرى لا يتيح إلا وضعا مطمئنا للنقاش؛ أما من الناحية العملية فيلزمنا أن نزعم أن للنص وجودا، وأنه فى وسعنا أن نتكلم عنه. وربما كان عمل ستانلى فش Stanley Fish أفضل تصوير لهذا الاتجاه النظرى المضاد للنصية حين يضم إلى الممارسة التى تعنى عناية شديدة بالتفصيل النصى[١]؛ فهو فى نظريته ينقل مسئولية التفسير مباشرة إلى القارئ، وعنده أنه ليست هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف، التى سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة.

وبهذا المعنى ربما عنَّ للمرء أن يقول إن النص لا يضيف شيئا إلى التفسير؛ فكل شىء يعتمد على ما يجلبه القارئ إليه. أما فيما يتعلق بالسؤالين: ماذا يقرأ القارئ إذن؟ أو ماذا يفسر الناقد؟ فليس لدى فش من جواب. ولكنه يشعر بأنه قد يكون فى مقدور أى شخص آخر أن يجيب كذلك عن هذين

السؤالين، ما دامت أية محاولة لتأسيس كيان موضوعي مستقل عن القارئ – حتى لو لم يكن ذلك سوى علامات سوداء على الصفحة البيضاء – ستتم من موضع داخل جماعة مفسرة. وفي إيجاز، يختفي النص في هذا المستوى من نقد النقد لأن فش يعد أي تصريح يتعلق به إنما شكلته تقاليد التفسير السابقة (بأوسع معاني الكلمة).

وأيا كان الأمر فإن فش في مواجهاته التفسيرية للنصوص – أو كائنا ما كان ذلك الشئ الذي يواجهه عند القراءة – يستغرق في الأغلب الأعم في الوصف المفصل تفصيلا دقيقا لعملية توليد المعنى والمتناقضات. ولا تتعارض هذه الممارسة مع موقف فش النظري؛ لأنه لا يدعي لقراءته صلاحية أكبر من أي قراءة أخرى. فإذا نحن سلمنا له بتفسيره فهذا لأننا تبنينا تقاليده؛ فليس عمله أصح من أعمال الآخرين، ولكنه على أكثر تقدير «أهم» منها.

ولكن هذا الوضع من الإصرار الممجوج على تعين المعنى النصي غير كاف على الإطلاق؛ فنحن لكي نتقبل موقف فش يجب علينا أن نتقبل كل فروضه في إطار نقد النقد، المتعلقة بالتقاليد وبالجماعات. ومع ذلك فإن موقف فش الخاص، كما سبق أن لاحظنا، ليس مبرأ بحال من الأحوال من نقد النقد الخاص به. فلماذا لا تكون تصريحات فش كذلك قد حددتها الجماعة المفسرة، وتكون بذلك خاضعة للصلاحية المعلقة، شأنها شأن تصريحات الآخرين؟ أضف إلى هذا أنه حتى لو أننا استطعنا قبول موقف فش، فإنه لم ينجز شيئا يزيد على نقل التعين من النص إلى بنية تصورية أخرى، سواء أكانت تسمى القارئ أم التقليد أم الجماعة. والثبات الظاهر لوجهات النظر في بعض النصوص أو في حقيقة أن النصوص ثابتة، يمكن أن يكون نتيجة الانتماء إلى زمرة تفسيرية متآلفة، ولكن من أين ينشأ ثبات الجماعة هذا؟ وكيف يمكن تحديده وتعيينه؟ من الممكن حقا أن يختفي النص من نموذج فش، ولكن التعين يبرز في ثوب آخر. حتى لو أننا سلمنا بأن لا شئ ينتمي

إلى النص، وأنه لا يمكن على الإطلاق وصفه، فإننا بمجرد أن نسجل التماثل فى التفسير نجد أنفسنا مضطرين إلى قبول شئ متعين يوجه اتفاقنا فى التفسير.

بزوغ القارئ:

لقد عنى منظرو التلقى بأن يطلقوا على هذه القوة الموجهة اسم القارئ. ويمكن أن يُفهم قدر كبير من عملهم على أنه محاولة لبيان كيف أن القارئ هو المصدر النهائى للمعنى وللتاريخ الأدبى. فعلى الرغم من حالات الانزلاق العارضة إلى الموضوعية النصية لابد أن يؤخذ رد الاعتبار إلى القارئ مأخذ الجد. وفى السنوات الأخيرة لم يكن فى الساحة الألمانية موضوع أثار جدالا أكثر سخونة مما أثاره هذا الموضوع. وتَركّز معظم النزاع حتى الآن فيما يستلزمه البحث المهتم بالقارئ. وقد ألحت الدراسات التى قامت على أساس تجريبى على النظر إلى الناس الحاليين وهم يقرءون النصوص، فى حين جرت العادة فى النماذج التأويلية (الهرمنيوطيقية) والظواهرية على إيثار جملة متنوعة من الأبنية التصورية التعليمية، وزود هذا الصدع الأساسى – ومحاولة التغلب عليه – قدرا كبيرا من النقاش بالوقود.

ولكن هناك احتمالا لقدر كبير من الخلاف حول الأمور التفصيلية حتى فى داخل هذين التجمعين الكبيرين. وعلى سبيل المثال يتفق ڤلف Erwin Wolff مع إيزر فيما يتعلق بضرورة تطوير مقولة غير تجريبية، ومع ذلك فإنه يختلف معه حول قوام القارئ وطريقة تحديد دوره؛ فعلى النقيض من قارئ إيزر الضمنى يقترح ڤلف «قارئا مقصودا»، أى القارئ الذى كان فى ذهن المؤلف وهو ينجز عمله(١). وفى معظم الأحوال تتداخل هذه البنية التصورية مع بنية إيزر، ولكنها لا تماثلها كل التماثل. ذلك بأن القارئ عند ڤلف هو من صنع التاريخ الأدبى أكثر منه ناتجا عن القراءة الصرف، وإن لم يكن من الممكن قط التمييز الدقيق بينهما. ويمكن تحديد القارئ المقصود لا عن طريق المفاتيح

النصية فى العمل المقروء فحسب، ولكن عن طريق الأعمال المتاخمة، بل عن طريق تعليقات المؤلف (وتعليقات الآخرين المحتملة) على جمهوره كذلك.

من هنا فإن ما يهم ڤلف هو فكرة القارئ فى تجليها. أما إيزر فإنه لا يهتم - فى الجانب الآخر - إلا بالقارئ الكفء للتفاعل تفاعلا ناجحا مع نص بعينه. ومن هنا فالقارئ عنده يؤدى دائما، ولا يمكن إدراكه منفصلا عن « فعل القراءة »، فى حين أن قارئ ڤلف يمكن افتراضه بوصفه نمطا مثاليا، مستقلا عن أى نص مفرد. ومع ذلك فالمسألة هنا لا تتعلق بأى القراء هو أكثر جدوى أو أكثر ملاءمة، لكنها أحرى أن تتعلق بالنظرية الحديثة من حيث اشتغالها بتلك التفرقات الدقيقة، محدثة بذلك نهراً لا نهاية له - فيما يبدو- من المفاهيم الخاصة بالقارئ، « المدققة » على نحو متزايد، التى لا يختلف الواحد منها عن الآخر إلا بفروق غاية فى الرهافة. وعلى سبيل المثال يذكر ڤلف نفسه فى مقاله قارئا خياليا، وقارئا ملائما، وقارئا نموذجيا، وقارئا محايثا. فإذا نحن اتجهنا بالنظر إلى خارج ألمانيا لاستطعنا أن نمتد فى يسر بهذه القائمة إلى القارئ المتميز عند ريفاتير Riffaterre، والقارئ العارف عند فش، ومتلقى القص narratee عند برنس Prince. وعلى الرغم من وجوه الاختلاف بين هذه الأبنية التصورية، فإن ما يبدو رابطا بينها جميعا هو وظيفتها بوصفها أداة إنارة بالنسبة إلى « العمل نفسه ». ولم يعد المخاطب، أو المستهلك، أو المتلقى، يُنظر إليه على أنه عنصر هامشى فى الدراسات الأدبية؛ لقد أصبح القارئ فى النماذج الألمانية على وجه الخصوص، وبتعبير ياوس، هو الحكم الفاصل (Instanz) فى التاريخ الجديد للأدب[٢].

القارئ المبعد عن المركز : رولان بارت

إذا نحن قسنا خصوبة أى أسلوب فى التناول بمقدار كم البحث والمناقشة النظرية اللذين ولّدهما، فإن الانتقال إلى دراسة القارئ، سواء أكان فهمه بوصفه شخصا تاريخيا أم بوصفه بنية تصورية تعليمية، قد حقق نجاحا هائلا.

والحق أن طرافة نظرية التلقى وجاذبيتها ترتبطان بلا شك ارتباطا وثيقا بالمرونة التى يتمتع بها النموذج المتعلق بالقارئ. ومع ذلك فإن هذا التوجه يستلزم فى الوقت نفسه قيودا قد يربط المنظرون الطليعيون فى فرنسا أو فى الولايات المتحدة بينها وبين كثير من النقد الألمانى المعاصر.

فى اللجوء إلى القارئ لا يكاد يكون هناك مفر من أن يتضمن (هذا اللجوء) تركيزا للبؤرة النقدية على ذات بشرية. وهذه الذات يواجهها عندئذ موضوع يسمى النص الأدبى، يُفترض أنه سيُقرأ أو يفسر خلال عملية القراءة. ومن ثم فإن الاعتماد على القارئ بوصفه كينونة تاريخية ووظيفة نصية على السواء يطرح ثنائية الذات/ الموضوع نفسها، التى شُجبت مؤخرا نتيجة لأساسها الميتافيزيقى.

وعلى النقيض من النظريات الخاصة بالذات، والمبعدة عن المركز، التى تلقى رواجا فى دوائر ما بعد البنيوية، ترتد نظرية التلقى إلى إطار تقليدى من العمل التفسيرى. ويبدو النقد الألمانى - على الرغم من موقفه الراديكالى النازع إلى التغيير - كما لو كان مجددا للمأثور «الإنسانى» الذى كثيرا ما تعرض للقدح، أحرى منه معلنا موت الكائن البشرى - وهو الصيحة التى أطلقها المنظرون الفرنسيون، بدءا من فوكو Foucault وانتهاءً إلى لاكان Lacan. ولكى ندرك الطبيعة المحافظة لنظرية التلقى فى مواجهة نماذج ما بعد البنيوية فإننا لا نحتاج إلا إلى مقارنة نظرية رولان بارت Roland Barthes الخاصة بالقارئ فى كتابه S/Z [١] بجملة القراء المختلفين الذين يبرزون فى نظرية التلقى.

ويصوغ بارت مشكلة النظريات العامة للقراءة من خلال تفكيره فى هذه الجملة التى تبدو بسيطة: «أنا أقرأ النص»؛ فهو يعزو إلى «الذات» - شأنه شأن منظرى التلقى - دورا منتجا فى عملية القراءة: «كلما ازدادت العناصر المتعددة التى يستوعبها النص، تضاءل احتمال أن يكون قد كتب قبل قراءتى

إياه. ولكنه – على خلاف النقاد الألمان – يمتد بهذه التعددية إلى الـ «أنا» كذلك، ويتبع ذلك تغير عملية القراءة نفسها.

فعملية القراءة لم تعد تفهم على أنها مجرد مثل آخر على ذات محددة تؤدى عملا ينصب على موضوع له وجود سابق ومن الممكن تعرفه:

إننى لا أجعله (النص) خاضعا لعملية شارحة تترتب على وجوده؛ عملية تعرف بأنها «القراءة»، كما أن الـ «أنا» ليست ذاتا بريئة، سابقة على النص؛ ذاتا تتناول النص فيما بعد، كما لو كان موضوعا تكشف عنه، أو موقعا تحتله.

وما يميز «قارئ» بارت عن أولئك القراء الذين نواجههم فى نظرية التلقى هو أن قارئه يتشكل من عدد لا نهائى من الشفرات والنصوص. فالمعنى والتفسير لا ينشآن عن بنية تصورية تتسم بالتشتت والتعددية: «هذه الـ (أنا) التى تتناول النص هى ذاتها عندئذ جُمَّاع لنصوص أخرى؛ لشفرات لا نهائية أو – بعبارة أدق – مفقودة (فقد أصلها)». وإذا افترضنا هنا أن بارت يناصر ما يماثل على وجه التقريب «القارئ فى منظور ما بعد البنيوية»، فإن وجوه الاختلاف عندئذ بين النقد الألمانى والنقد الفرنسى يمكن فى يسر تلخيصها على النحو الآتى: فعلى حين أزاح منظرو التلقى البؤرة التفسيرية لديهم من النص إلى القارئ، أزاح نقاد ما بعد البنيوية كل بؤرة عن طريق إضفاء الخاصية النصية على القارئ(*).

التفسير والبحث عن المعنى

ويمكننا أن نقيم تفرقة مماثلة إذا نحن فحصنا نظريات التفسير الحالية. ولنذكر مرة أخرى أن نظرية التلقى تتخذ موقفا يتعارض فى وضوح مع الممارسات التقليدية، ولكنها وفقا لجملة متنوعة من المنظورات الحالية لا تعد

(*) أى أن القارئ نفسه قد أصبح هو النص. (المترجم)

مغر ـة فى نزعة التغيير. ويمكن فى يسر ملاحظة الموقف المعارض فى تبنى ياو ـ لنموذج كون. وكما شهدنا من قبل، يمكن تقويم استخدام نظرية الثورة العـ ميـة فى مجال الدراسات الأدبية على أنه محاولة للفصل بين النزوع التـ سيرى فى نظرية التلقى والجهود الهرمنيوطيقية الأقدم التى عفى عليها الزمن. وفى الحقيقة يتمثل همٌّ من هموم النموذج الجديد الأساسية فى أن يكون قادرا على تقديم تفسيرات جديدة لأعمال أقدم، محررا بذلك القاعدة الأدبية ومجددا لحيويتها.

وهكذا يظل التفسير، الذى فهم على أنه نشاط القارئ فى فهم النص، هو بؤرة نظرية ياوس. والشئ نفسه يصح بالنسبة إلى إيزر، الذى تشغل أفكاره حول هذا الموضوع الفصل الأول كاملا من كتابه فعل القراءة The Act of Reading[1]؛ فهو هنا يعارض ذلك «الشكل من التفسير الذى يهتم أولا وأخيرا بمعنى العمل الأدبى» (ص ٣). ثم إنه يعارض على وجه الخصوص «النموذج الإسنادى»، الذى يُطلب فيه من القارئ أن يفتش عن حقيقة تستخفى فى ثنايا النسيج النصى. وعلى الرغم من أن النقد فى القرن العشرين قد حاول الهرب من هذا «المعيار الكلاسيكى للتفسير» فقد انتهى إلى الإذعان له. ومثال إيزر الأولى على هذا هو «النقد الجديد»؛ فهذه المدرسة الأنجلو - أمريكية حين رفضت وجهة النظر التى ترى فى العمل «موضوعا يحتوى معنى خبيئا لحقيقة سائدة» آثرت التركيز على «العناصر التى يتكون منها العمل وما بينها من تفاعل». (ص ١٥) وقد تحاشى هؤلاء النقاد، برفضهم الدخول فى لعبة المعنى، المآزق التى وقعت فيها الأعمال التفسيرية الأقدم - وإن لم يكن ذلك التحاشى كاملا. ذلك بأن إيزر يذهب إلى أن النقاد الجدد بلجوئهم إلى البحث عن التآلف بين أجزاء العمل وإزالة مواطن الغموض، يكشفون عن مشايعتهم «للقيم القديمة».

أما البديل عند إيزر، الذى عرضنا له من قبل بكثير من التفصيل،

فيتضمن صرف العناية إلى الإجراء على نحو يفوق العناية بالنتيجة. والمعنى عنده لا يستخرج من النص أو يشكّل من المفاتيح النصية، ولكن الأحرى عنده أنه يتم الوصول إليه عن طريق عملية التفاعل بين القارئ والنص. وعلى هذا الغرار لا يستلزم التفسير استكشاف معنى محدد فى النص، بل ممارسة للعمل على نحو ما تكشف عنه هذه العملية. والسؤال عما إذا كان إيزر يشايع فى الواقع هذا النموذج فى ممارسته ليس هو موضوع النظر هنا؛ فالمهم هو التعارض المفترض بين نظرية التلقى والممارسات التقليدية. ذلك بأن كلا من ياوس وإيزر يقدم طريقته فى التناول على أنها منقطعة عن الطرق المقبولة التى استخدمت فى الماضى لتحليل النصوص.

إن نظرية التلقى – منظورا إليها من موقع بعينه يمنحها الأفضلية – تنقطع حقا بطبيعة الحال عن نظريات التفسير الأقدم. ومع وضع القارئ فى مركز المشروع التفسيرى صار من الممكن توليد نموذج تطورى للتاريخ الأدبى، ونظرية فى القراءة تقوم على التفاعل، على السواء. ولكن ينبغى لنا مع ذلك أن نتساءل عما إذا لم يكن التركيز الجديد للنشاط النقدى يحتفظ من «القيم القديمة» بأكثر مما يدرك منظرو التلقى. وكما رأينا من قبل، استلزم الاتجاه الأعم لنظرية التلقى نقل الاهتمام من النص إلى القارئ. وهكذا فإن النص المحدد الذى وقف النقد التقليدى إلى جانبه قد حل محله المتلقى. ومع ذلك فليس هناك سبب للاعتقاد بأن مستهلك الأدب هو أكثر ثباتا من النص المتقلب. حتى لو أننا لم نقبل تحويل بارت للقارئ إلى نص، فلماذا سنكون قادرين على قراءة الذات القارئة أو قراءة هذه الذات على نحو أيسر أو أدق من قراءة ما كانت الذات تقرؤه؟ وفى مقابل الغموض النصى يحتفظ نقل البؤرة النقدية من النص إلى القارئ بما فى التراث النقدى من تعين عن طريق ترحيلها إلى مكان آخر. إننا نسلم بأن النص متعدد، فى حين أننا ننكر فى الوقت نفسه تعددية القراء وتعددية كتاباتهم.

والحق أن منظرى التلقى يشتركون فى هذه الاستراتيجية النقدية وفى

نواحي قصورها مع أشهر ضربين من النقد القائم على استجابة القارئ في الولايات المتحدة. فرغبة جوناتان كلر Jonathan Culler في تأسيس «شعرية بنيوية»، وإحالات فش المتكررة إلى التجمعات الأدبية وتقاليدها الملازمة لها، قد عرضت لهما مشكلات مماثلة حتى ليبدو أنهما تهيبان بمنطقة ما يتوقف فيها انبهام العمل التفسيري عن طريق وسيط متعين وسهل في القراءة.

وتنشأ الصعوبة، فيما يتصل بكلر، عندما يكتب عن «الكفاءة» الأدبية ويحاول شرح «جملة التقاليد اللازمة لقراءة النصوص الأدبية» التي تشكل هذه الكفاءة[٢]. وعلى حين أنه مصيب بلا شك في افتراض أن القواعد والتقاليد تتيح لنا إدراك المعنى في الأدب، لا مفر من أن تواجه أي محاولة لصياغة هذه القواعد المسعفة، المشكلات نفسها التي أدت بالنقاد إلى التخلي عن نظرية النص المتعين. فلماذا يكون في مقدورنا أن نثبت التقاليد -المستخرجة من النصوص آخر الأمر- إذا نحن صغنا المشكلة بطريقة مختلفة، قابلة للامتداد بها بلا نهاية، شأنها شأن تفسيراتنا للنصوص؟ ثم لماذا لا يكون في وسعنا أن نجد واسطة أخرى متحكمة على نطاق أوسع (كالمجتمع أو التاريخ مثلا)، تحلق فوق التقاليد وتكون - من ثم - موضوعا أكثر ملاءمة للدراسة؟

ويقدم فش معضلة مماثلة من خلال مجادلاته في سياق نقد النقد عندما يشير إلى الجماعات الأدبية. وربما لا يخلو من المغزى أن تقديمه لهذا المصطلح يشتمل على صيغة ملتفة: فالجماعات الأدبية تنشأ نتيجة للاتفاق الملحوظ بين النقاد؛ والاتفاق ينشأ نتيجة للانتماء العام إلى جماعة أدبية. ولما كان فش يبدو غير حريص على أن يشق لنفسه طريقا خارج هذه الدائرة، بأن يطرح معايير أخرى لجماعاته، فإن هذا يوحي بأنه ربما كان على وعي بالشرك النظري الذي وقع فيه. وعندما تستخدم هذه الاستراتيجيات بوصفها بديلا من التفسير التقليدي أو لتيسير الاقتراب من النص، فإن السؤال الذي يمكن أن

يطرح هو: لماذا يكون فى وسعنا أن نقرأ القارئ، أو التقليد، أو المؤسسة الاجتماعية، بصورة أفضل على أى نحو من قراءتنا للنص؟

ضرورة التفسير المغلوط: هارولد بلوم

إن الاعتراف بأن المرء قد يواجه صعوبات فى مسألة التعين عندما يجرى البحث فى القارئ أو التقاليد أو المؤسسة الفنية، لا يعنى – بطبيعة الحال – أن هذه الألوان من النشاط غير مجدية. والدليل هنا هو على الأرجح أن دراسة هذه المناطق تنطوى على أنواع المشكلات نفسها التى يصادفها المرء عندما ينظر فى النص الأدبى. ومحاولة الروغان من النص عن طريق نقل البؤرة النقدية إلى وسيط آخر لا تفضى إلا إلى إرجاء لمواجهة التعين.

ولا يتيسر تحاشى هذا الموضوع تحاشيا تاما إلا إذا طرح التفسير نفسه فى إطار مختلف. وهذه المراجعة للتفسير هى على وجه الدقة ما يفصل المنظور «ما بعد الحداثى» عن النماذج التى تعتمد على استجابة القارئ. ذلك بأن منظرى التلقى فى تناولهم للتفسير يدعمون نموذجًا تنتج فيه ذات ما تصريحا مكتوبا أو شفويا، يشرح نصا أصليا أو يقدم معنى هذا النص. ومن ثم يعد هذا التفسير ثانويا، أو طفيليا، أو هامشيا. ثم إن خصائصه النصية الخاصة يكون لها أهمية ثانوية ما دام يزعم أنه يشرح بأسلوب النثر المنطقى البسيط ما تم تأليفه بلغة أدبية مجازية. وعلى النقيض من هذا ينكر نقاد «ما بعد الحداثة» هذه العلاقة المسلم بها بصفة عامة بين النص والتعليق عليه؛ فالنقد فى هذا الإطار المرجعى لا ينطوى على عمل تفسيرى بقدر ما ينطوى على عمل إبداعى. والتشديد هنا لا ينصب على الجانب الثانوى من التفسير، بل الأحرى أنه ينصب على إنتاج النصوص الجديدة. وفى وسع المرء أن يقول فى حالة التصوير المكانى إن التعليق على قطعة من الأدب يستلزم إضافة كلام إلى نهاية النص أو إلى جانبه، فى مقابل التغلغل فى شئ أصلى أو الاقتراب الحميم منه.

وعلى الرغم من أن معظم من يمثلون ما بعد الحداثة يشتركون في وجهة النظر هذه، الخاصة بالنشاط النقدى، فإن أقوى بيان لهذا الوضع ربما صدر عن هارولد بلوم Harold Bloom؛ فمفهومه للقراءة يبرز مرة أخرى المشكلات التى تواجهها نظرية التلقى لكى تلقى القبول فى الدوائر الأدبية «الطليعية». ومعظم اهتمام بلوم موجه إلى الكيفية التى يقرأ بها الشعراء الشعراء الآخرين. وأطروحته الأساسية، وهى أن كل شاعر قوى يخطئ بالضرورة قراءة رائده العظيم، قد قصد بها تقديم نظرية عامة عن التأثير الشعرى. ولكن نظريته فى القراءة لها كذلك دلالاتها الضمنية على نشاط النقاد أو الباحثين.

إن التفسير المغلوط – أو «سوء الفهم»، إذا تقيدنا بكلمات بلوم – يفهم على أنه الفعل المؤسس للقراءة وللتفسير وللتاريخ الأدبى. وليس من الممكن مطلقا إعادة صياغة قصيدة ما أو الاقتراب «الحميم» من معناها، على نحو ما قد يعتقد الناقد التقليدى. وأفضل ما نستطيع القيام به هو أن نؤلف قصيدة أخرى. حتى هذه الصياغة الجديدة تكون دائما تفسيرا مغلوطا للقصيدة الأم. ومن ثم فإن ما يميز الأشعار عما نسميه فى المعتاد نقدا أو تفسيرا لا يعدو أن أشكال سوء الفهم فى الأولى من المألوف أن تكون أكثر تطرفا منها فى الأخرى:

> **إن أخطاء الشعراء فى تفسير الأشعار أفدح من أخطاء النقاد فى التفسير أو من نقدهم؛ ولكن هذا ليس سوى فرق فى الدرجة وليس مطلقا فى النوع. وليست هناك تفسيرات، وإنما هناك أخطاء فى التفسير. ومن هنا فإن النقد كله هو شعر منثور[١].**

فالنقد هنا يفهم على أنه «نسق من الانحرافات يتبع عمليات فذة من سوء الفهم الخلاق» (ص ٩٣)، فى حين أن أفضل التفسيرات، التى يعاد طرحها بوصفها خطأ فى التفسير وشعرا منثورا، تتشكل من أكثر النصوص إغراقا فى الخيال و«تناقضا» فى هيئة تعليق.

التأسيس الجديد للتاريخ الأدبى

ومع هذه النظرية فى التفسير لن يكون غريبا أن تختلف نظرية التلقى اختلافا بينا عن النقد «الطليعى» فيما يتعلق بالتاريخ الأدبى. ومرة أخرى لا يمكن إدانة الفريق الألمانى بأنه يفتقر افتقارا تاما إلى التجديد؛ فقد اهتمت نظرية التلقى، وعلى وجه الخصوص فى أولى مراحلها على نحو ما تمثلت فى كتابات ياوس – اهتمت بمراجعة العلاقة بين التاريخ الأدبى والتفسير من جهة، وبين التاريخ الأدبى والتاريخ العام من جهة أخرى. ولم يعد من الممكن القيام بتفسير نص عن طريق مجرد وضعه فى سياقه التاريخى، بل عُدَّ تاريخ تفسيره نفسه جزءا مكملا لقدرتنا على فهمه. ومن هنا لم يعد من الممكن للتاريخ الأدبى أن يكون عرضا وضعيا لتعاقب المؤلفين والحركات فى الزمن؛ فقد صار عليه، بعد أن تأسس وفقا لنموذج تطورى، أن يؤكد طبيعة العمل الأدبى المفعمة بالنشاط (ereignishafte) كما يؤكد دوره التاريخى البناء.

وقد كان من أهم نتائج هذا التحديد الجديد للتاريخ الأدبى ذلك الفرض الذى تنقلب بمقتضاه العلاقة بين تاريخ الظواهر الثقافية (الفن، الأدب، الموسيقى، إلخ)، والتاريخ العملى (Historie). لقد كان كل فرع من فروع التاريخ الثقافى يعد فى السابق ناتجا لعملية تاريخية أشمل؛ فالثقافة حين فهمت على أنها ظواهر ثانوية كانت عالما يستند إلى أساس سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى. لكن مشروع ياوس المبكر يمكن أن يقرأ بوصفه محاولة لقلب هذا النوع من النموذج رأسا على عقب. ذلك بأن قيام تاريخ للفن على أساس من جماليات التلقى حرى أن يرغمنا على مراجعة نظرية التاريخ العملى: «يستطيع تاريخ الفن عن طريق ربطه المستمر بين الفن فى الماضى وفى الحاضر، أن يصبح نموذجا لتاريخ يبرز (تطور هذا الحاضر)[1]. وما يعارضه ياوس هنا هو موضوعية القرن التاسع عشر التاريخية، التى ذهبت إلى القول بوجود الحقائق الموضوعية مستقلة عن الذات التى تعانيها. وتقدم

جماليات التلقي، عن طريق إضفائها صفة النسبية على كل ما ينتمي إلى الحقيقة الواقعة بطرحها للحوار بين الماضي والحاضر - تقدم نموذجا بديلا لفهم أحداث الماضي. ومن ثم فإن تكريس الفن على أنه نموذج للتاريخ العام سيعني استبعاد «فكرة التراث الموضوعية» لصالح «فكرة وظيفية للتاريخ».

التاريخ بوصفه ميتافيزيقا: چاك ديريدا

وقد لوحظ بعض المثالب في نظرية التاريخ هذه عندما سجلت اعتراضات ألمانيا الشرقية؛ ومع ذلك فقد كان لاعتراض «الطليعة» طبيعة مختلفة. ولم يكن مجرد الطريقة التي نعالج بها فهم الماضي هي ما استدعى المراجعة، بل كانت نظرية التفكير التاريخي نفسها هي هنا التي استدعت ذلك. وفي السنة نفسها التي قدم فيها ياوس بيانه الخاص بنظرية التلقي في كونستانس، نشر چاك ديريدا Jaques Derrida - على سبيل المثال - كتابا ضخما بدا كما لو كان دعوة إلى إلغاء التاريخ نفسه.[1] ومع أنه يلمّح عرضا إلى ما يبدو أنه مفهوم تقليدي للتاريخ - وعلى سبيل المثال في دعوته إلى «تاريخ» للتعارض بين الكتابة الطبيعية والكتابة المصنوعة (ص ١٥) - كثيرا ما فُهم مشروعه على أنه محاولة للقطيعة مع كل تقاليد التفكير التاريخي. وهو في تحليله لنص روسو الذي يحمل عنوان «أصل اللغات» يطالب بأن:

> **القراءة ينبغي أن تحرر نفسها، في ذاتها على الأقل، من تصنيفات التاريخ الكلاسيكية - لا من مجرد تصنيفات تاريخ الأفكار وتاريخ الأدب فحسب، بل كذلك، وربما كان قبل كل شئ، من تصنيفات تاريخ الفلسفة. (ص ٨٩)**

ولا شك أن إجراءه نفسه في كتابه «عن الكتابة» - وهو يتحرك فيه من النظر في سوسير «مرتدا» إلى دراسة روسو المعمقة، متقلبا بين كُتّاب آخرين متنوعين في تاريخ الفلسفة على مدى الطريق - لا شك أنه يشهد على عدم اكتراثه بمناقشة موضوعاته الأساسية في أي نسق تعاقبي تقليدي.

ولكن أخطر اعتراض له على التاريخ فى مفهومه وممارسته لدى الأجيال السابقة، هو أنه (أى التاريخ) ينتمى أيضا إلى النظام الميتافيزيقى الذى عقد هو العزم على تفكيكه. وقد كتب فى مقتبسه(*) يقول: «إن مفهوم التاريخ نفسه» لا يكون له معنى إلا «خلال حقبة تأخذ بمركزية الفكر» (ص ٤). ولما كان ديريدا راغبا فى الإسهام فى انهيار هذه الحقبة، لم يكن عمله يستطيع التسليم بنظرية فى التاريخ ربما تكون قد قامت بوصفها دعامة أو ملجأ للفكر المعتمد على مركزية الفكر. وعلى حين كان ياوس يعمل على تجديد التاريخ لكى يعارض دراسة الأدب، كان ديريدا يريد استبعاد التاريخ لكى يقرأ النص القائم على مركزية الفكر على نحو أصح. كان ياوس يسعى إلى أن يعكس العلاقة بين التواريخ الثقافية والتاريخ العام؛ أما ديريدا فكان يرى فى كلا الجانبين أعراضا وبقايا متهرئة لموضوع فلسفى أكبر.

الشعرية وعلم التاريخ : هايدن هوايت

ولم يقتصر الأمر على هذا، بل إن أعضاء «الطليعة» النقدية الأقل حماسة للتغيير قد أخذوا موقفا بدا أكثر ثورية من موقف ياوس، عندما يتجه إلى معارضة الطريقة التقليدية فى التأريخ. وربما كان هايدن هوايت Hayden White هو أشهر كاتب فى العالم المتكلم بالإنجليزية يتناول هذه المسائل[١]. وهو ينازع – مثل ياوس – فى وجود الحقائق التاريخية الموضوعية، ويخلص إلى وجهة نظر فى التاريخ، يمكن مناقشتها، تأخذ على نحو مماثل بنسبية التاريخ، فتستبعد نظرات الحقيقة واليقين. وعلى كل حال تبرز الطريقة التى يطور بها وجهة نظره فى تاريخية التاريخ – تبرز مرة أخرى الفجوة بين نظرية التلقى والتيارات الأخرى المعاصرة.

ذلك بأن هوايت يعتمد فى نقده اعتماداً كبيراً على مفهوم الكتابة التاريخية بوصفها سرداً روائياً وعلى نظرية الشعر؛ فهو فى تحليله

(*) المقتبس الذى صدر به كتابه «عن الكتابة» (المترجم).

لاستراتيجيات سردية مختلفة استخدمها المؤرخون، يلاحظ نسقًا رباعيًا من الأنماط وفقا لطراز صنع الحبكة، وطراز الشرح، وطراز التضمين الإيديولوچى. ومع أن أيا من هذه الطرز لا يرجع إلى عوامل شخصية صرف (وهى بذلك ليست نسبية، بما يعنى أنها اعتباطية)، فمن الصعب أن تعزى الأسبقية إلى أى حبكة بعينها، أو أى شرح، أو أية إيديولوچيا. والمسألة عند هوايت هى أن قراءة التاريخ وكتابته تماثلان فى جوانب أساسية كتابة الحكاية. فالمؤرخ، شأنه شأن شاعر العصور الوسطى، هو أكثر تقيدا بمجازات حرفته وتقاليدها منه بـ «حقيقة» ما يعرض.

من هنا يصبح النموذج الذى يؤسسه هوايت هو تقريب التاريخ إلى الأدب. وتظهر جوانب نظريته الأكثر إثارة للجدل وحفزا عليه عندما يشرح هذه العلاقة. ومن خلال تعريف هوايت صنع الحبكة بمصطلحات مأخوذة من مجال الشعرية - كالرواية، والملهاة، والمأساة، والقصيدة الهجائية - ومن خلال نسبته المجازات البلاغية إلى النماذج الشارحة - كالاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والمفارقة - من خلال ذلك كله يطرح علينا بُعدا قصصيا وفى النهاية تعينا لغويا من أجل أن نفهم الماضى. ومن ثم فإن هوايت، على نقيض ياوس فى مناقشته لعلم التاريخ، يبدو أكثر تميزا، وأكثر ثورية، وأكثر تعلقا بالأدب. فعلى حين يقيم ياوس مفهومه المعدل للتاريخ على أساس علاقة حوارية مع الماضى، يجمع هوايت كل أشكال التاريخ تحت صنوف القص. وبينما تسعى جماليات التلقى إلى دمج تفسير الماضى فى عملية بسط التاريخ وكتابته، ترى وجهة النظر الآخذة بتاريخية التاريخ أن كل التواريخ هى بصفة أساسية أعمال تفسيرية. وفى الوقت الذى يذهب فيه ياوس إلى أن المعالجة الثقافية للتاريخ يمكن - من ثم - أن تصلح نموذجا للتواريخ العامة، يواجهه هوايت بنموذج تسعف فيه المجالات الأدبية على التفكير التاريخى نفسه. وفى إيجاز يجهد مشروع ياوس فى أن يضع التاريخ فى قلب الدراسات الأدبية؛ أما مشروع هوايت فهو على النقيض - يراجع التاريخ نفسه عن طريق وضع الدراسات

الأدبية فى قلب عملية التأريخ.

تحديد عنصر الإثارة

ليس من العدالة إلى حد ما مقارنة نظرية هوايت فى هذا النطاق بنظرية ياوس؛ فهوايت هو آخر الأمر كاتب تخصص فى علم التاريخ، فى حين أن ياوس أستاذ فى اللغة الرومانسية(*)، اهتم بإعادة الحيوية إلى تخصصه الأكاديمى عن طريق نظريات جديدة فى التاريخ الأدبى. وعلى كل فالمسألة هنا وخلال هذا الفصل تتعلق بالطريقة التى بلور بها منظرو التلقى وغيرهم من النقاد المعاصرين مشكلات معينة. ولم يكن المقصود من المقارنات بين وجهات النظر الألمانية الحديثة وما يسمى الطليعة فى فرنسا وفى الولايات المتحدة بيان تفوق إحدى المجموعتين من المعالجات على الأخرى، بل الأحرى أنها (هذه المعالجات) قد وضعت – فى المحل الأول – لإضافة بعض أوجه القصور النظرى التى واجهتها نظرية التلقى خلال السنوات القليلة الماضية، لكى تبين المواضع التى كان على منظرى التلقى أن يواجهوا فيها مشكلات مهمة فى تأسيس «نموذج جديد».

لكن الملاحظات السابقة عن النص، والقارئ، والتفسير، والتاريخ الأدبى، ربما أفادت بصورة ثانوية بوصفها تصويرا جزئيا للصعوبات التى لاقتها نظرية التلقى – والتى ستظل تلاقيها – من أجل أن تحرز القبول لدى الدوائر النقدية المعاصرة خارج ألمانيا. والحق أن نظرية التلقى يمكن – على نحو ما تؤكد المواقف التى سبق الإلمام بها – أن تبدو مشروعا محافظا؛ فهذه المدرسة من منظور «الطليعة» تحتفظ بقدر جيد من الحقيبة التى حملها التراث أو هى تعيد طرحه، فى الوقت الذى تزعم فيه أنها تسقطه.

وحتى هذه اللحظة كان منظرو التلقى يبدون فتورا فى التصدى للاعتراضات الضمنية فى الخطاب النقدى الفرنسى والأمريكى. ومع أن ياوس

(*) أى ذات الأصل اللاتينى، والمقصودة هنا هى اللغة الفرنسية. (المترجم).

متخصص فى الأدب الفرنسى، وإيزر له علاقات حميمة بالعالم الأكاديمى فى الولايات المتحدة، نادرا ما يعثر المرء فى كتابتهما على إشارات إلى النظريات الأدبية السائدة فى هذين البلدين. وفى العملين الرئيسيين لإيزر وياوس، وهما كتاب «فعل القراءة»، وكتاب «التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية»، لا نعثر على أى ذكر لديريدا أو لاكان؛ ولم يرد ذكر فوكو إلا فى هامش عابر عند إيزر. وليس حظ التلاميذ الأمريكيين للفكر الفرنسى فى هذين الكتابين أفضل. وفى اختصار، تحاشى منظرو التلقى بصفة عامة الموضوعات نفسها التى أثبتت أنها أعظم إثارة خارج ألمانيا.

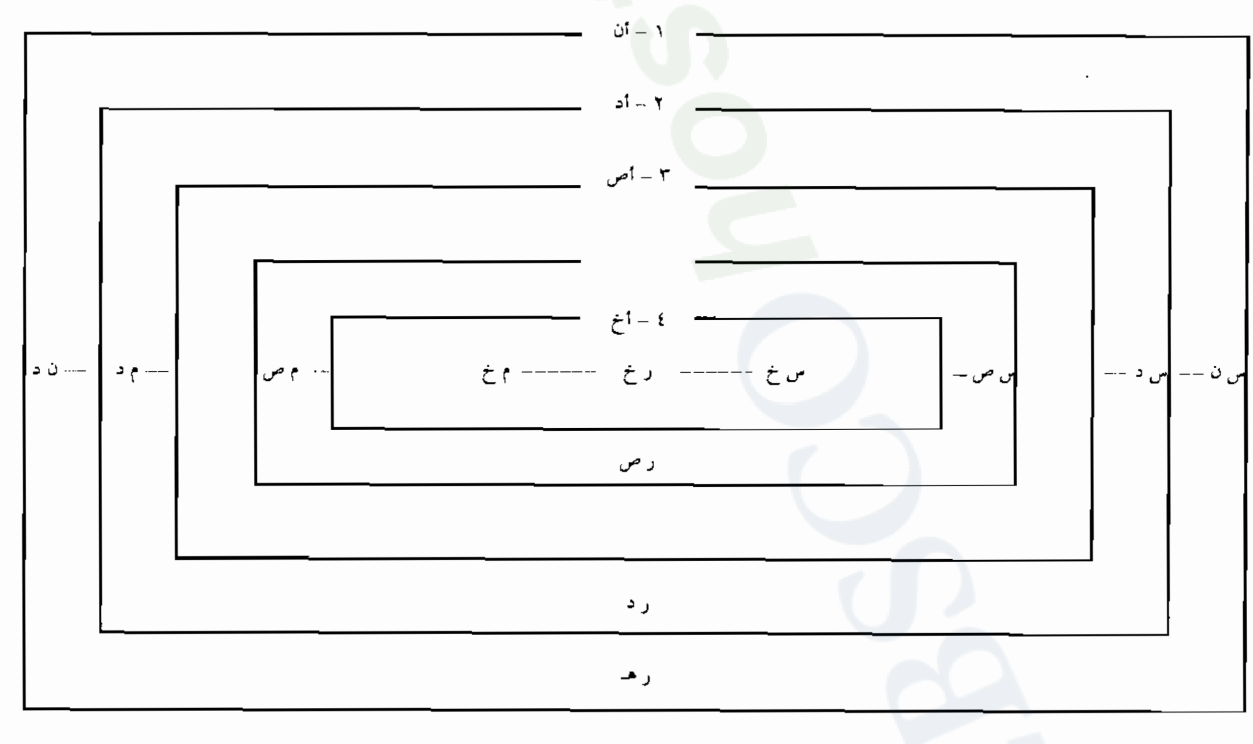
وربما تغير هذا الآن، حيث أخذ اتجاه ما بعد البنيوية فى اكتساب أدنى مساحة لموطئ قدم لدى الجيل الأحدث من الدراسين الألمان، على الرغم من أن هذا الفرع من النظرية من المحتمل أن يبقى - لأسباب تتعلق بالمؤسسة الاجتماعية - هامشيا فى ألمانيا مدة من الزمن. ومع ذلك، حتى لو أنهم لم يواجهوا بمعارضة داخلية، سيظل من المفضل لدى منظرى التلقى أن يدخلوا فى حوار مع تيارات النقد العامة الأخرى.

ونظرا إلى الافتقار إلى الألفة المتبادلة، ربما كان هذا الحوار فى صالح كل الأطراف، دافعًا لهم إلى مراجعة ما أصبح الرواسم (الكليشيهات) الخاصة فى خطابهم النقدى. وعلى هذا ربما كان تلقى نظرية التلقى فى العالم المتكلم بالإنجليزية - وهو حتى الآن موضوع محدود - رهن المستقبل. ذلك بأن نظرية التلقى إذا استطاعت أن تدخل فى علاقة منتجة مع طرز أخرى من الفكر المعاصر، فسوف تكون قادرة على أن تقدم، كما قدمت لجيل من النقاد الألمان، «إثارة» سعيدة للدرس الأدبى.

جدول (١) : أنساق التفاعل المتبادل للتوحد الجمالي مع البطل.

شكل التماثل	المرجع	نظام التلقى	معايير السلوك أو الموقف (+ = ايجابى، - = سلبى)
١ - ترابطى	اللعب / المنافسة (الاحتفال)	تقمص المرء لأدوار المشاركين الآخرين جميعاً	+ الاستمتاع بالكينونة الحرة (التآلف الاجتماعى الصرف) – الافتتان الجماعى (العودة إلى الطقوس العنيفة)
٢ - مثير للعجب	البطل الكامل (قديس، حكيم)	الإعجاب	+ المنافسة – المحاكاة + الاقتداء – الاستنارة أو التسلية عن طريق ما هو خارق للمالوف (الحاجة إلى الهرب).
٣ - تعاطفى	البطل غير الكامل (العادى)	الإشفاق	+ الاهتمام الاخلاقى (الاستعداد للفعل) – النزعة العاطفية (الاستمتاع بالألم) + التكافل من أجل القيام بعمل محدد – التماسك الذاتى (تسكين الروع)
٤ - تطهيرى	أ - البطل المتالم	– الجيشان العاطفى المأسوى / التحرر الباطنى.	+ الاهتمام المحايد، والتأمل الحر. – الفتنة العاصفة (الاستمتاع بالوهم)
	ب - البطل المسحوق	– الضحك المتعاطف الإفراغ الكوميدى الداخلى.	+ الحكم الاخلاقى الحر. – السخرية (طقس الضحك)
٥ - مفارق	البطل المفتقد أو البطل المضاد	الغربة (الإثارة)	+ إبداع متبادل – إيمان بالنفس + صقل الإدراك – الضجر المهذب – اللامبالاة

المصدر: هانز روبرت ياوس، التجربة الجمالية (١٩٨٢، ص ١٥٠).



شكل (١): مخطط أساسي لنظام الاتصال النصي.

المصدر: جنتر ڤالدمان: جماليات الاتصال، ١ (١٩٧٦، ص ٧٣)

١ - أن = اتصال نفعى

م ن = مرسل نفعى : المؤلف الفعلى.

س ن = مستقبل نفعى : المتلقى الفعلى.

ر ن = رسالة نفعية : الأدب (= أ د).

٢ - أ د = اتصال أدبى.

م د = مرسل أدبى (يقوم بدور المؤلف الأدبى) بوصفه مؤلفا أدبيّاً.

س د = مستقبل أدبى (يقوم بدور المتلقى) بوصفه متلقيًا أدبيّاً.

ر د = رسالة أدبية : (= أ ص)

٣ - أ ص = اتصال نصى داخلى.

م ص = مرسل نصى داخلى : دور المؤلف الداخلى (الراوى) للنص.

س ص = مستقبل نصى داخلى: دور المتلقى الداخلى (القارئ) للنص.

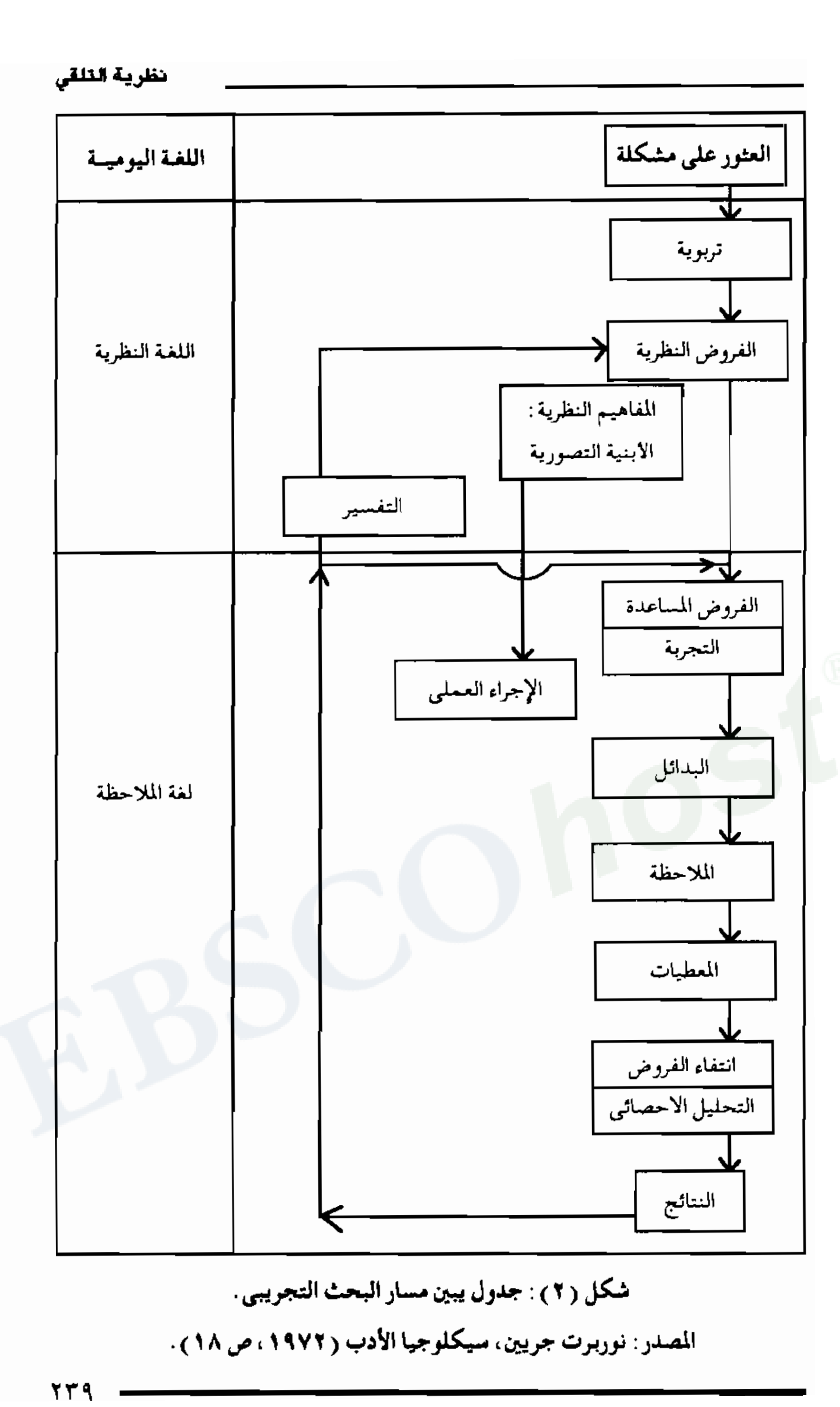
ر ص = رسالة نصية داخلية : الحدث الخيالى (الروائى) (= أ خ).

٤ - أ خ = اتصال خيالى.

م خ = مرسل خيالى : يروى عن شخصية خيالية (قصصية).

س خ = مستقبل خيالى : يتلقى شخصية خيالية (قصصية).

ر خ = رسالة خيالية : تفاعل خيالى، لفظى وغير لفظى.



شكل (٢) : جدول يبين مسار البحث التجريبى.

المصدر : نوربرت جريين، سيكلوجيا الأدب (١٩٧٢ ، ص ١٨).

الهوامش

هذا الكتاب

1. Hans Robert Jauss, "Esthétique de la réception et communication littéraire," in *Literary Communication and Reception: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46 (Innsbruck: Verlag des Instituts fur Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980), p. 15.
2. Susan Suleiman and Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1980); and Jane P.Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980).
3. *Poetik und Hermeneutik: Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe* (Munich: Fink, 1964 ff.).

الفصل الأول: تغير النموذج ووظيفته الاجتماعية

نماذج من تاريخ النقد

1. Hans Robert Jauss, "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft, "*Linguistische Berichte,* No 3, 1969, pp. 44-56.

الثورات العلمية والبحث الأدبى

1. Thomas S.Kuhn, *The Structure of Scientifc Revolutions*, second enlarged edn, International Encyclopedia of Unified Science, vol. 2, no. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1970), p. 208.

Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie (Munich: Fink, 1977). Zoran Konstantinovi c, Manfred Naumann, and Hans Robert Jauss (eds), *Literary Communication and Reception: Proceedings of the LXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturnissenschaft, Sonderheft 46 (Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980).

Jürgen Kolbe (ed.), *Ansichten einer künftigen* Germanistik (Munich: Hanser, 1969).

Jürgen Kolbe (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Munich: Hanser, 1973).

Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einfuhrung in die Literaturwissenschaft*, fourteenth edn (Bern: Francke, 1969); and Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, fifth edn (Zurich: Artemis, 1967).

الفصل الثاني: المؤثرات والإرهاصات

* الشكلانية الروسية

١- ما لم ترد إشارة أخرى فإن الاقتباسات الواردة في النص بين قوسين ترجع إلى المجلدين المكونين لكتاب نصوص الشكلانيين الروس:

Texte der russischen Formalisten, eds Jurij Striedter and Wolf-Dieter Stenpel "Munich: Fink, 1969 and 1972".

2. Boris Tomashevskii, "Literature and biography," in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1971), pp. 47-55.

وجميع الاقتباسات في هذه الفقرة تشير إلى هذا المقال.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 53.

Quoted from Boris M. Eikhenbaum, "The theory of the formal method," in *Readings in Russian Poetics*, p. 32.

This is the phrase Jauss uses in his "Provocation" essay; see Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 33.

* رومان إنجاردن

1. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Lotgic, and Theory of Literature*, trans. George G. Grabowicz (Evanston, Ill.: Northwest-

ern University Press, 1973), pp. lxii-lxiii.

2. See René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, third edn(New York: Harcourt, Brace & World, 1956).

٣- هذا المجلد، الذى نشر باللغة البولندية أصلاً فى عام ١٩٧٣، وبالألمانية فى عام ١٩٦٨، قد ترجمته «روت آن كراولى» مع «كينث أولسن»، ونشر فى : (Northwestern University Press, 1973)

٤- أفدت هنا وفى فقرات أخرى من هذا القسم من قراءتى لأيوجين فالك.

H.Falk, *The Poetics of Roman Ingarden* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981.

* بنيوية براغ (چان موكاروفسكى وفيلكس فوديشكا).

١- أشير هنا إلى كتاب جان موكاروفسكى :The Word and Verbal Act Selected Essays by Jan Mukarovsky وكتابه المصاحب، المسمى البنية والعلامة والوظيفة *Structure, Sign, and Function* وقد ترجمهما ونشرهما جون بوربانك Burbank وبيتر شتاينر Peter Steiner.

(New Haven Haven and London: Yale University Press, 1977 and 1978).

٢- ترجمة

Mark E. Suino (Ann Arbor, Mich. : University of Michigan, 1970).

٣- انظر

"Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben" in

Felix Vodicka, Die Struktur der literarischen Entwicklung, trans. Tuschinsky et al. (Munich: Fink, 1976), pp. 30-86, especially pp. 60-73. The section on literary reception in this essay appeared in English under the title "The history of the echo of literary works," in Paul L. Garvin (trans. and ed.) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (Washington, DC: Georgetown University Press, 1964), pp. 71-81.

4. See "The concretization of the literary work," in Peter Steiner (ed.), *The Prague School: School: Selected Writings 1929-1946* (Austin: University of Texas Press, 1982), pp. 103-34.

* هانز – جورج جادامر

١- الصياغة الألمانية الحديثة لكتاب الحقيقة والمنهج (توبنجن: مور ١٩٧٢) Wahrheit and Methode (Tubingen: Mohr, 1972) هي صياغة موسع لطبعة ١٩٦٠ الأصلية. والترجمة الإنجليزية التي قام بها جاريت باردن وجون كمنج (New York: Continuum, 1975) والتي سيرد الاقتباس منها في هذا القسم، قد اعتمدت على الطبعة الثانية (١٩٦٥)، ولهذا فإنها لا تشتمل على التذييل الذى أضافه جادامر.

2. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trans. and ed. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 37.

3. Gadamer, *Wahrheit and Methode* (Nachwort), p. 514.

4. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (Xew York: Harper & Row, 1962).

* سوسيولوجيا الأدب

1. Leo Löwenthal, *Erzählkunst und Gesellschaft: Die Gesellschaftsprob lematik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts* (Neuwied: Luchterhand, 1971), p. 39.

2. Leo Löwenthal, "Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegs deutschland," *Zeitschrift für So-ialforschung*, no 3, 1934, pp. 343 82. Hereafter cited parenthetically in the text. An abbreviated English translation with the title "The reception of Dostoevski's work in Germany: 1880-1920" appeared in Robert Neal Wilson (ed), *The Arts in Society* (Englewood Cliffs NJ: prentice Hall, 1964), pp. 122-47.

3. Julian Hirsch, *Die Genesis des Ruhmes: Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte* (Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1914).

سيرد فيما يلى الاقتباس منه فى النص.

4. Levin L. Schücking, *The Sociology of Literary Taste*, trans. Brian Battershaw (London: Routledge & Kegan Paul, 1966), p. 90.

سيرد فيما يلى الاقتباس منه فى النص.

5. Levin L. Schücking, "Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, no 5, 1913, pp 561.

* الفصل الثالث: المنظرون الكبار

من تاريخ التلقى إلى التجربة الجمالية: هانز روبرت ياوس

1. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt Suhrkamp, 1970), p. 7.

٢ - نقل هذا المقال إلى الإنجليزية تحت عنوان «التاريخ الأدبى بوصفه تحدياً لنظرية الأدب»، وذلك فى كتاب هانز روبرت ياوس نحو جماليات للتلقى Towards an Aesthetic of Reception ترجمة تيموثى باهتى Timothy Bahti وصدر عن جامعة منيسوتا

(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 3-45.

وسوف أقتبس من هذا الكتاب، وسترد الإشارات إليه فيما بعد محددة فى النص.

3. Jauss, *Literaturgeschichte*, p. 9.

4. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 1975), p. 269.

5. E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1960), p. 66.

6. See Hans Robert Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Tübingen: Niemeyer, 1959), pp. 153, 180, 225, and 271; and review of *La Littérature et le lecteur*, by Arthur Nisin, *Archiv für das Studium der neuen Sprachen*, vol. 197, 1961, pp. 223-5.

7. Hans Robert Jauss, "Der Leser als Instanz einer neuen Ges-

chichte der Literatur," *Poetica*, vol. 7, no. 3-4, 1975, pp. 325-44; here, p. 327.

٨- الصيغة الألمانية الأصلية لهذا الكتاب كانت التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (Munich: Fink, 1977).

9. Constance: Universitatsverlag, 1972.

١٠- الاقتباسات من تيودور أدورنو، النظرية الجمالية

Theodor Adorno, *Asthetische Theorie*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).

١١- ستشير الاقتباسات التالية إلى التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية، ما لم يرد نص على غير ذلك. وقد جرى تعديل يسير على بعض المقتبسات. انظر الهامش رقم ٨ للوقوف على العنوان الألمانى الأصلى.

12. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text (Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973), trans. Richard Miller, with a note on the text by Richard Howard (London: Cape, 1975).

13. Princeton and London: Princeton University Press, 1957.

١٤- يمكن أن يقال الشيء نفسه عن صياغة ياوس النظرية الأحدث فى الطبعة المراجعة والموسعة من التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية. وهنا يتدبر ياوس بعض اهتماماته المبكرة، وبخاصة «أفق التوقعات» (ص ص٦٥٧-٧٠٣). ومع أن الأفق قد صار الآن أوثق ارتباطًا بالنظرية الفينومينولوجية، فإن ياوس مع ذلك لم يتغلب بصورة نهائية على المعضلة الموضوعاتية التى سبقت الإشارة إليها.

النصية واستجابة القارىء: فلفجانغ إيزر.

١ – ظهر النص الإنجليزى عند J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (New York and London: Columbia University Press, 1971), pp. 1-45.

2. Further references to *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978) will be noted parenthetically.

3. Wolfgang lser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974).

4. See Wayne C.Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1961).

5. Wolfgang Iser, "Im Lichte der Kritik," in Rainer Warning (ed.), *Rezcptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich: Fink, 1975), pp. 325-42; here, p. 335.

6. Wolfgang Iser, "The pattern of negativity in Beckett's prose," *Georgia Review*, vol. 29, no.3, 1975, pp. 706-19; here, p. 719.

7. Wallace Martin, review of *The Act of Reading*, by Wolfgang Iser *Criticism*, vol. 21, 1979, p. 262.

8. Stanley Fish, "Why no one's afraid of Wolfgang Iser" *Diacritics*, vol. 11, no. 1, 1981, pp. 2-13.

9. Wolfgang Jser, "Talk like whales," *Diacritics*, vol. 11, no. 3, 1981, pp. 82-7.

* الفصل الرابع: نماذج بديلة ومنازعات

* نموذج الاتصال: مستويات التفاعل بين النص والقارئ

1. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols (Frankfurt: Suhrkamp, 1981).

2. Rien T. Segers, "An interview with Hans Robert Jauss," *New Literary History*, vol. 11, no. i, 1979. pp. 83-95.

3. Wolfgang Iser, 'The current situation of literary theory: key concepts and the imaginary," *New Literary History*, vol. 11, no. 1, 1979, pp. 1-20.

4. Hans Ulrich Gumbrecht, "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie," *Poetica*, vol. 7, no 3-4, 1975, pp. 388-413.

5. Karlheinz Stierle, "The reading of fictional texts," in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 83-105; here, p. 88.

6. Karlheinz Stierle, *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (Munich: Fink, 1975). Hereafter cited parenthetically in the text.

7. Rolf Grimminger,. "Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation," *Linguistik und Didaktik*, vol. 3, no 4, 1972, pp. 277-93; and vol 4, no. 1, 1973, pp. 1-15.

8. Günter Waldmann, *Kommunikationsästhetik I: Die Ideologie*

Erzählform (Munich: Fink, 1976).

* نظرية التلقى الماركسية: نزاع الشرق والغرب

1. Manfred Naumann, "Literatur und Leser," ***Weimarer Beiträge***, vol 16, no. 5, 1970, pp. 92-116; Claus Träger, "Zur Kritik der bürgerlichen Literaturwissenschaft," ***Weimarer Beiträge***, vol. 18, no 2, 1972, pp. 10-42, and no 3, 1972, pp. 10-42, and no. 3, 1972, pp. 10-36; and Robert Weimann, "Rezeptionsästhetik' und die Krise der Literaturgeschichte: Zur Kritik einer neuen Strömung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft," ***Weimarer Beiträge***, vol. 19, no. 8, 1973, pp 5-33. Weimann's essay appeared in English with the title "Reception asethetics' and the crisis in literary history," trans. Charles Spencer, *Clio*, vol. 5, no. 1, 1975, pp. 3-31.
2. This volume was authored by a collective consisting of Dieter Schlenstedt, Karlheinz Barck, Dieter Kliche, and Rosemarie Lenzer under the direction of Manfred Naumann. It was published in Weimar and Berlin by Aufbau- Verlag. A translation of pp. 17-29 and 83-97 has appeared as "Literary production and reception" in *New Literary History*, vol. 8, no 1 1976, pp. 107-26.
3. Quoted from the ***Marx-Engels Reader***, ed Robert C. Tucker (New York: Norton, 1972), pp. 4-5.
4. Quoted from Karl Marx and Fredrick Engels, ***The German Ideology*** (New York: International Publishers, 1970), p. 150.

5. See Michael Nerlich, "Romanistik und Anti-Kommunismus," *Das Argument*, vol. 14, no. 3-4, 1972, pp. 276-313.

6. *Gesellschaft-Literatur-Lesen*, pp. 18-34. A partial English translation appears in Naumann, "Literary production and reception," pp. 107-14.

7. See Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 21.

8. Hans Robert Jauss, "Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort über die partialität der rezeptionsästhetischen Methode," in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionästhetik: Theorie und Praxis* (Munich: Fink, 1975), pp. 353-400; here, pp. 381-2.

9. Wolfgang Iser, "Im Lichte der Kritik," in *Rezeptionsästhetik*, pp 325-24; here, p. 341.

10. Hans Robert Jauss, "The idealist embarrassment: observations on Marxist aesthetics," *New Literary History*, vol. 7, no. 1, 1975, pp. 191-202.

* نظرية التلقى التجريبية : الاستجابات الفعلية للنصوص

1. See Dieter Schlenstedt et al. (eds), *Literarische Widerspiegelung: Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems* (Berlin and Weimar: Aufbau- Verlag, 1981).

2. Dietrich Sommer and Dietrich Löffler, "Soziologische Prob-

leme der literarischen Wirkungsforschung," *Weimarer Beiträge*, vol. 16, no. 8 1970, pp. 51-76.

3. Dietrich Sommer *et al.* (eds), *Funktion und Wirkung: Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst* (Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, 1978).

4. Reinhold Viehoff, "Uber einen Versuch, den Erwartungshorizont zeitgenössischer Literaturkritik empirisch zu objektivieren," *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 6, no. 21, 1976, pp. 96-124.

5. In *Literaturpsychologie: Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie* (Stuttgart: Kohlhammer, 1972) p. 18.

6. Norbert Groeben, "Die Kommunikativität moderner deutsche Lyrik," *Sprache im technischen Zeitalter*, no 34, 1970, pp. 83-105.

7. Heinz Hillmann, "Rezeption-empirisch," in Walter Müller Seidel (ed.), *Historizität in Sprach-und Literaturwissenschaft* (Munich: Fink, 1974), pp. 433-49.

8. Werner Faulstich, *Domänen der Rezeptionsanalyse: Probleme-Lösungs strategien-Ergebnisse* (Kronberg/Ts.: Athenäum, 1977), pp. 32-117.

9. Werner Bauer *et al.*, *Text und Rezeption: Wirkungsanalyse zeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichts "Fadensonnen" von Paul Celan* (Frankfurt: Athenäum, 1972).

10. The German original appeared in Celan's *Atemwende* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), p. 22; the translation is from Paul Celan, *Poems*, trans. Michael Hamburger (New York: Persea, 1980), p. 183.

* الفصل الخامس: مشكلات ومنظورات

1. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

* النص المختفى: ستانلى فش

1. Fish's essays on literary theory from the 1970s are collected in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980).

* بزوغ القارى

1. Erwin Wolff, "Der Intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele zur Einfüh rung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs," *Poetica*, vol. 4, no 2, 1971, pp. 141-66.
2. The title of an essay by Jauss that appeared in *Poetica*, vol. 7, no 3-4, 1975, pp. 325-44, was "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur".

* القارىء المبعد عن المركز: رولان بارت

1. Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang. 1974). All quotes are from p. 10.

* التفسير والبحث عن المعنى

1. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978).

2. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1975), p. 118.

* ضرورة التفسير المغلوط: هارولد بلوم

1. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973), pp. 94-5.

* التأسيس الجديد للتاريخ الأدبى

1. Hans Rotert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 62. This quote appears in the important essay "History of art and pragmatic history," originally published in 1970.

* التاريخ بوصفه ميتافيزيقا: جاك ديريدا

1. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976).

* الشعرية وعلم التأريخ: هوايت هايدن

1. See especially his Metahistory: *The Historial Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973).

ثبت المصطلحات

الواردة فى هذا الكتاب(*)

aesthetic perception	الإدراك الجمالى
aesthetic construct	بنية تصورية جمالية
aesthetics of negativity	جماليات السلبية
aisthesis	الحس الجمالى
alienation	الغربة
Appellstruktur	بنية الجاذبية
blanks (Leerstellen)	الفراغات
catharsis	التطهير
communicatory Structure	البنية الإبلاغية
conceptual apparatus	الجهاز المفهومى
concretion	التجسيد
concretization	التحقق العيانى
construct	بنية تصورية
defamiliarization	التغريب
determinacy	التعين

(*) راعينا قدر المستطاع تجنب إيراد ما صار كثير الدوران ومألوفا لدى القارىء من الالفاظ الاصطلاحية.

deviationist model	النموذج الانحرافى
diacronic	تعاقبى
diacronic series	أنساق تعاقبية
effective history	التاريخ العملى
entia rationis	الكينونات الذهنية
exemplum	الحكاية التمثيلية
finitude	التناهى
formalism	الشكلانية
gaps	الفجوات
harmony	التآلف
historicality	التاريخية
historicity	التاريخانية
historie	التأريخ العملى
historiography	التأريخ (علم التاريخ)
horizon of expectations	أفق التوقعات
horizon of understanding	أفق الفهم
illocutionary act	الفعل الكلامى
immanent construct	بنية تصويرية محايثة
implied author	المؤلف الضمنى
implied reader	القارىء الضمنى
indeterminacy	الإبهام (الإطلاق بلا تحديد)

informal reader	القارئ غير الرسمى
intentionality	القصدية
internalization	التمثيل الذاتى
intersubjective	ذاتى مشترك
intrinsic	باطنى
irony	المفارقة
literariness	الأدبية
literary positivism	الوضعية الأدبية
literary society	مجتمع الفكر
logocentrism	مركزية الفكر
metaprinciple	مبدأ المبدأ
misinterpretation	التفسير المغلوط
modernist literature	الأدب الحداثى
negation	النفى – السلب
negativity	السلبية
objectification	الموضعة
objectified horizon	الأفق المموضع
parody	المحاكاة الساخرة
perceiver	المدرِك
performance	الأداء
phenographic	رصد الظواهر

phenomenological reader	القارئ الظواهرى
poiesis	فعل الإبداع (الشعرى)
presumed reader	القارئ المفترض
protension	التوقع
pseudoreferentiality	الإسناد الزائف
reception theory	نظرية التلقى
referential model	النموذج الإسنادى
retention	التذكر
Rezeptionsvorgabe	المعطى السابق للتلقى (والكلمة ألمانية)
roman a thése	رواية القضية
semantic differential	التفاضل الدلالى
semiology	علم العلامات
semiotic fact	حقيقة علامية
situational context	سياق المقام
Sprachereignis (speech event)	الحدث الكلامى
super reader	القارئ المتميز
syncronic	تزامنى
syn-functions	الوظائف المتزامنة
Syntagmatic axis	المحور التعاقبى
telos	غاية، نهاية (والكلمة يونانية)
temporality	الزمنية الدنيوية

textualization	إحالة الشئ إلى نص
trancendental construct	بنية تصورية متعالية
trancendental model	النموذج المتعالى
typology	التصنيف النمطى
vacancy	الخواء
Vertextung = Textverarbeitung (text-processing)	تصنيع النص
wandering viewpoint	وجهة النظر الجوالة
zeitgeist	روح العصر (والكلمة ألمانية)

رقم الإيداع : ١٧٣١٤ / ٩٩



عربية للطباعة والنشر
7 & 10 شارع السلام أرض اللواء المهندسين
تليفون : 3256098 - 3251043